

مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية

السنة الأربعون ـ العدد 470 حزيران ـ يونيو 2010

Monthly Literary Magazine Published by Arab Writers Union

40th Year - Issue No. 470 - June 2010

اطلب كتاب الجيب مع العدد مجاناً

WWW.AWU-DAM.ORG

لوحة الغلاف: الفنان أكسم طلاع

العدد

470

حزيران

2010

السنة الأربعون

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة, أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل, حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد

ص.ب: ٣٢٣٠

هاتف: ٦١١٧٢٤٠ ـ ٦١١٧٢٤٢ ـ ٦١١٧٢٤٣ ـ فاكس: ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	١٠٠٠
	مؤسسات	١٢٠٠
الوطن العربي	أفراد	٣٠٠٠
	مؤسسات	٤٠٠٠
خارج الوطن العربي	أفراد	٦٠٠٠
	مؤسسات	٧٠٠٠

محتوى الموقف الأدبي

الافتتاحية

بحوث ودراسات

الشعر

العدد ٤٧٠ حزيران

القصة

مراجعة

القبض على فكرة!...

فادية غيبور

ماذا لو أن هذا العدد أو الذي يليه أو ذاك الذي سبقهما خرج إلى النور بدون افتتاحية.. وما معنى الافتتاحية في الصحافة بشكل عام؟!.. وإذا كان ثمة افتتاحية فلم لا يكون ثمّ آخر الكلام؟!.. وماذا الذي تقدمه الافتتاحية إذا كانت في وادٍ وموضوعات العدد على اختلاف جنسها الأدبي في وادٍ بل في وديان أخرى؟!..

أسئلة كثيرة حاصرتني وأنا أحاول القبض على فكرة ما؛ وتعبير (القبض على فكرة) تعبير شائع ومألوف منذ سبعينيات القرن الماضي.. وذلك حين تهوّم عرائس الإبداع حول فلان أو علان من المشغولين بهمّ الكتابة ومن ثمّ يحاول ـ حسب قوله ـ القبض على فكرة.. ويحلم بأن تكون هذه الفكرة متميزة لافتة للقراء المهتمين حقاً بالإبداع.. وها أنا أجدني حائرة بعد تردد طويل بين فكرة وأخرى متسائلة عما يمكن أن أكتبه ولاسيما أن هذا العدد هو عدد حزيران..

وشهر حزيران في الذاكرة العربية مرتبط بتفاصيل كثيرة.. فهو شهر المشمش عند مزارعي أشجار الفاكهة وشهر الحصاد والبيادر عند مزارعي القمح بشكل خاص.. لكنه فقد هذه التسميات منذ عام ١٩٦٧م واكتسب تسمية جديدة هي: شهر النكسة..أجل شهر النكسة التي أزرت بآمال الأمة العربية وصادرت أحلامها وحولت شهر المواسم الخيّرة شهر ذكريات مُرّةٍ تقلبنا على جمر غضبنا وأحزاننا كلما مرّ عام.. وأقبل حزيران بالمزيد من الألم والجراح لكنها الآلام الممزوجة بالآمال.. والجراح التي لن تُرفأ إلا بتحرير الأرض والإنسان وذلك أن نكسة حزيران وضعتنا جميعاً ـ على اختلاف أعمارنا وطبيعة دراستنا وانتمائنا الفكري ـ بمواجهة أنفسنا بالسؤال الفاجع: كيف حدث ذلك؟!..

والإجابة عن هذا السؤال تقتضي الاستعانة بمختصين في الدراسات السياسية والتاريخية معاً كون القضية بدأت قبل حزيران بكثير.. بل قبل نكبة ١٩٤٨م بكثير.. أنعود إلى مؤتمر بال متجاوزين أحلام الصهاينة المبنية على آلام المحرقة المزعومة؟!.. أم نعود إلى ما قبل ذلك بكثير وأهمه ضيق الغرب الأوروبي من سلوك اليهود الصهاينة وأسلوبية حياتهم بما فيها من البخل والغدر والحيلة قبل بخيل موليير بقرون وأعني مكائدهم الخبيثة ضدّ المسيحية والسيد المسيح.. ومن بعده بالنبي محمدٍ (ص) وبالمسلمين على الرغم من المواقع المهمة التي شغلوها في ظل الخلافة الإسلامية.. بدءاً من مكة ويثرب حتى الأندلس؟!..

لن أستفيض يالحديث عن الماضي فهو معروف واضح لكلّ منا؛ غير أنني سأتحدث عن مجازرهم ضدّ أبناء فلسطين مسيحيين ومسلمين منذ بدأت هجرتهم من أوروبا إلى فلسطين لا فرق في ذلك بين مجزرة شرفات وعرب العزازمة ووادي عربة ١٩٥٠م ومجازرهم في قبية ودير ياسين وكفر قاسم ونحالين (١٩٥٣ـ ١٩٥٤).. ومجزرة غزة ١٩٥٥م ومجازرهم في حوسان وكفر قاسم وخان يونس وقلقيلية عام ١٩٥٦م..

هذا عدا عن مجازرهم في أثناء حرب حزيران وبعدها.. وفي العقدين الأخيرين من القرن

العشرين والعقد الأول من هذا القرن.. وإن نسينا فإن أحداً منا لا ينسى المجزرة التي اقترفتها سلطات الاحتلال الصهيونية عام ١٩٨٧م بحق العمال الفلسطينيين من أبناء قطاع غزة؛ ولا بد من التذكير بسياسة تكسير العظام وإحراق الأبرياء أحياءً وهي السياسة التي اعتمدتها قوّات الاحتلال آنذاك موازية لتكثيف المجازر الجماعية وانتهاك حرمة المقدسات الدينية والمؤسسات العلمية والاجتماعية، وهذه المجازر كانت السبب المباشر الذي فجّر الانتفاضة الشعبية الكبرى.. ولا تسلوا عن أزمنة هذه المجازر وأمكنتها فهي كثيرة وكثيرة جداً بحيث يحار القارئ بينها لا فرق بين هذه وتلك؛ فمجزرة مدرسة بحر البقر المصرية مماثلة لمجزرة قانا وغيرها من قرى الجنوب اللبناني.. وصولاً إلى تلك التي اقتُرفت في حيفا ويافا وبيت لحم واللدّ والكرمل.

وما شهدناه من مجازر مستمرة حتى تاريخه في غزة الصامدة والمسجد الأقصى وكنيسة المهد كافٍ ليكون شاهداً على همجية الغزاة وحقدهم ومشروعاتهم العدوانية الهادفة إلى إلغاء وجود أصحاب الأرض الشرعيين ومقدساتهم وتبرير وجود الصهاينة في كلّ مكان من فلسطين..وانتحال تواريخ وأمكنة وأزمنة تُشرْعِن وجودهم في فلسطين.. ولكن.. عبثاً يحاولون؛ ففلسطين عربية مهما حاولوا ومهما فعلوا.. وأبناء فلسطين باقون متجذرون في أرض لآبائهم وأجدادهم أما دويلة الكيان الصهيوني فزائلة مهما طال الزمن.

أين وصلت؟!.. أتراني قبضت على الفكرة التي أرغب؟!.. ربما.. ويؤسفني أنني لا أستطيع الاستغراق في التفاصيل الصغيرة فهي لا تحصى ولا تعدّ.. غير أنني أرغب بالإشارة إلى المواقف الرائعة التي وقفها نشطاء السلام المتطوعون المتضامنون مع قضية الشعب الفلسطيني في عدد من دول العالم؛ فقد حوصروا وحوربوا واستُهدفوا وقتل عدد منهم وفي مقدمتهم المواطنة الأمريكية الشهيدة راشيل كوري التي مرّت الدبابات الصهيونية على جسدها الشاب لتسكت صوت الحق في حنجرتها والمدهش في الأمر أنّ الإدارة الأمريكية المتصهينة لم تحتج على هذه الجريمة الوحشية ولو بتعليق صغير..

أما مواقف الناشط البريطاني جورج غالوي فقريبة من ذواكرنا وقلوبنا وقد شهدنا ما واجهته قافلة المساعدات الإنسانية التي كانت متجهة إلى غزة تحت إشرافه من محاصرةٍ وعراقيل الصهاينة والمتصهينين.

أطلت.. أقول لنفسي؛ وأسالها: ماذا تريدين؟!.. وأعرف أن ما أريده هو إطلالة سريعة على تأثير هذا كلّه بالأديب العربي.. وهل ثمة بدايات؟!..

أذكر مباشرة إبراهيم وفدوى طوقان.. تراب (بديع حقي) الحزين.. عبد الكريم الكرمي؛ توفيق زياد؛ سميح القاسم؛ نزار قباني؛ محمود درويش.. مظفر النواب؛ السياب؛ أحمد دحبور.. وغيرهم كثير من شعراء الأمة العربية الذين حملوا الهمّ القوميّ في ذواكر قلوبهم النابضة بالألم والأمل.. ونذروا شعرهم لقضايا الأمة العربية المصيرية ونحن مجمعون على أن قضية فلسطين أخطرها وأهمها..

أتذكرون قصيدة الفدائي التي اختصر بها إبراهيم طوقان حياة الفدائي الفلسطيني أم أذكركم بمطلعها..

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى

فإما حياةٌ تسر الصديق وإما مماتٌ يغيظ العدا

وماذا عن روائع محمود درويش التي سكنت قلوب الأجيال الشابة وربطتها بقضية فلسطين

فصارت على كلّ لسان.. ولا سيّما المغناة منها بقلب وصوت الفنان المبدع مارسيل خليفة وغيره من الفنانين الملتزمين؟!..

ماذا عن نزار قباني وهو يخاطب شعراء الأرض المحتلة بحنجرة يجرّحا الألم قائلاً:

شعراءَ الأرضِ المحتلّهْ
يا مَن أوراقُ دفاتركمْ
بالدمع مغمّسةٌ، والطينْ
يا مَن نبراتُ حناجركمْ
تشبهُ حشرجة المشنوقينْ
يا مَن ألوانُ محابركمْ
تبدو كرقابِ المذبوحينْ
نتعلّم منكم منذُ سنينْ
نحنُ الشعراءَ المهزومينْ
نحنُ الغرباءَ عن التاريخ، وعن أحزانِ المحزونينْ
نتعلّمُ منكمْ ..
كيفَ الحرفُ يكونُ له شكلُ السكّينْ .

ولو كان ثمة فسحة ورق لذكرت مئات القصائد ممّا أطلعته ضمائر وقلوب الشعراء العرب على اختلاف أقطارهم؛ وأكدت أن الكلمة المقاومة الطالعة من القلب والضمير أقوى من النار والقنابل والأسلحة النووية... ومن ثمّ فإنها جديرة بأن تقاوم الظلم والعدوان وتهزم ليل الاحتلال..

لو شئت لمضيت في توسيع دائرة الفكرة التي قبضت عليها؛ فحزيران شهر النكسة المؤلمة غير أنه أبى إلا أن يستردّ اعتباره فيكون شهر تحرير القنيطرة.. وأنا مدركة وواثقة بأنّ الشعر والنثر والكلام كلّه لا يكفي لإعطاء الفكرة المهمة حقّها.. لا سيما إذا ما كانت متجذرة في خلايا العقل والقلب الفياضة بالمشاعر والأحاسيس وكانت منبثقة من جذور الأرض ودفء التراب المحنى بدم الشهادة والفداء..

سلام على دم الشهداء يمتد فينا عبيراً ووردأً.. ويورق على شفاهنا قصصاً وقصائد ترصد ملاحم البطولة وترسم طريق الخلاص وتحدو المناضلين حتى التحرير والعودة..

وسلام على أرواح شعرائنا الراحلين وهم يؤرخون أحزاننا وأفراحنا.. انكساراتنا وانتصاراتنا وأول ما أذكره قصيدة الشاعر الكبير الراحل نزار قباني بعد تحرير القنيطرة في(٢٧حزيران ١٩٧٣م) حيث يسترجع الشاعر آماله.. آمالنا ويغني نشوة التحرير قائلاً:

ها هي الشام بعد فرقة دهر أنهر سبعة وحور عينُ

يابنة العم والهوى أمويّ كيف أخفي الهوى وكيف أبين

جاء تشرين يا حبيبة عمري أجمل الوقت للهوى تشرين

هزم الروم بعد سبع عجاف وتعافى وجداننا المطعون

اسحبي الذيل يا قنيطرة المجـــــــد وكحّل جفنيك ياحرمونُ

نحن عكا ونحن كرمل يافا وجبال الجليل واللطرون
كلّ ليمونة ستنجب طفلاً ومحال أن ينتهي الليمـون
مزّقي يا دمشق خارطة الذلّ وقولي للدهر كن.. فيكون

q q

أزمة الإنسان المعاصر

ندرة اليازجي

يهدف هذا البحث إلى معالجة قضية التقنية العدوانية وعلاقتها بمأساة الإنسان المعاصر المنفعل بعقل عصابي ومشروط يبرر العنف، ويسوّغُ كل أنواع الإدانة والاعتداء في سبيل إعلاء شأن معتقده، أو موقفه الفكري المحتجز ضمن نطاق مركزية الأنا الفردية ومركزية الأنا التجمّعية. والحق إن الإنسان المعاصر يعاني انفعالاً نفسياً شديداً، يحتمل أنه بلغ حدّه الأقصى في العصاب، وأدّى إلى فقدان التوازن الداخلي والتكامل المتبادل للوظائف النفسية الذي تتميّز بها الشخصية الواعية المحبة والمتعاطفة التي تسعى إلى تحقيق توافق وانسجام مع السلام الداخلي في الكيان والسلام الخارجي في الحياة الاجتماعية والإنسانية.

في نهاية عشرينيات القرن العشرين، وهي الفترة الزمنية الواقعة بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالميةالثانية مروراً بالأزمة الاقتصادية الخانقة التي حدثت خلال ثلاثينيات ذلك القرن، شاهد ألكسي كارل، العالمُ والفيلسوف الرائع، ببصيرته الرؤوية الأزمة أو الأزمات التي يتعرّض لها الإنسان في عالم بدأ يفقد عقلانيته.

وقد عبّر ألكسي كارل عن موقفه العلمي، وبصيرته الروحية ومنطقه العقلي في العبارة الشعبية التالية: لقد فلت زنبرك العقل. وفي أوائل القرن العشرين، تحدث كارل غوستاف يونغ عن الإنسان الذي يبحث عن روح أضاعها في وسط تدافع الأحداث المأساوية. هذا الإنسان الذي يعاني عدم توازن أقطاب نفسه المتقابلة بسبب الإشراطات العديدة التي تجزئه إلى نطاقات متصارعة ومتأزمة تكاد تبلغ عتبة الفصام، وتقيده بانفعالات المنطقة اللاّواعية أو المكبوحة التي تتعرض للانفجار في كيانه المضطرب.

هكذا، بدأ الإنسان يعاني إحباطاً فردياً وجماعياً نتج من عدم ثقته بالمستقبل. وبدأ، نتيجة لهذا الإحباط يبحث عن خلاص.

في هذا الوضع القلق، الذي سبّبه الإنسان المنفعل بعقله المتدني الخاضع وتغاضِ لميكانيكية الدماغ والحواس الخمس، فقدَ الإنسان الفعالية التي يتميّز بها العقل المنطقي والعلمي، وتغاضى عن الغاية التي تحث العقل المستنير والمتسامي إلى الوعي والحكمة، الأمر الذي جعل العقل المنفعل، الذي أضاع توازنه، يحتل مرتبة الهيمنة والسيادة الزائفة على القوى، والمقوّمات والإمكانات المهيأة لتطوير الجنس البشري والسموّ به إلى حالة أو وضع أو مستوى تنشط فيه جميع القدرات، والطاقات والمواهب الفاعلة لتحقيق أنسنة عليا واعية.

في هذا الوسط، الذي برزت فيه سيادة العقل المتدني، أي التحتي المنفعل بمركزية الأنا وصلابة العقائدية، فقدت الإنسانية أملها بتحقيق مستقبل زاهر تتألق فيه السعادة،

ويحفل بالرفاه والازدهار والتعاون المشترك بين أبناء وبنات الإنسان. وبالفعل، ظهرت اتجاهات أو تيارات فكرية انفعالية دعت إلى العبث، واللاجدوى وانعدام القيمة والمعنى في الوجود، وانتهت إلى إحساس دفين باليأس. وعلى الرغم من ذلك، ظهرت تيارات فكرية أخرى تميزت بالحكمة، والوعي والمحبة أخذت تنبّه القائمين على إدارة شؤون العالم من مغبّة التوغل أكثر فأكثر إلى متاهات مضللة جديدة، ودعت إلى إعادة النظر في الطروحات الفكرية السلبية السابقة وإلى إحداث تقويم جديد للأوضاع المحلية والعالمية. لقد دعت إلى استقبال ألف ثالثة ينبثق فيها فجر جديد تتألق فيه شمس تضيء بأنوار السلام، والأخوة، والمحبة والازدهار.

في سبيل التعبير الواضح والتحليل المُجدي لما يعانيه أبناء هذا القرن الجديد، المعبّر عنه بالألف الثالثة وفق التقويم الغربي، سعيتُ إلى الإجابة عن أسئلة ثمانية طُرحت عليّ على نحو حوار. وقد تمثلت هذه الأسئلة، التي طرحها علي صديقي، في معرفة السبب أو الأسباب التي أدت إلى سيطرة العقل المتدني المنفعل بالعقائدية المتصلبة والذي يلجأ إلى العنف القائم في التقنية العدوانية. والتبرير أو التسويغ الذي يقدمه هذا العقل المنفعل لتسويغ دفاعه عن معتقده، أيّاً كان هذا المعتقد أو العقيدة، ومقاومة الآخر، وعدم الاعتراف به، أو القبول به، أو محاولة القضاء عليه.

١ ـ في سؤاله الأول، أراد صديقي أن يعرف ما إن كان العلم مسؤولاً عن المآسي التي تعانيها الإنسانية في الوقت الحاضر.

سأل صديقي ـ كثيراً ما أتساءل، وأنا أتعرّض لمخاض حيرة داخلية، إن كان العلم السبب المؤدي، على نحو مباشر أو غير مباشر، إلى المآسي التي تشير إلى معاناة الإنسان، أو إن كان الإنسان المسؤول الأول والأخير عن هذه المآسي في هذا العصر وفي العصور السابقة؛ وأعني تلك المآسي التي تشير إلى انعدام الوعي، وغيابِ معرفة الغاية من الوجود الأرضي. وفي سبيل الوضوح، أرجو أن تعرّف العلم من وجهة نظر منطقية، وعملية وغائية.

أجبت صديقي ـ لما كان الإنسان كائناً يبحث عن حقيقة المعرفة، ويسعى إلى الكشف عن الكمون الماثل في عمقه، وفي عمق الطبيعة والكون، فقد تدرّجت عملية تطور المعرفة العلمية من مجرد تلمّس الحقيقة عبر الإدراك الحسّي انطلاقاً إلى معرفة القوانين والمبادئ التي على أساسها، توجد الطبيعة، وتحيا، وتتحرك، وتنمو وتتطور، وإلى معرفة المبادئ العقلية التي تعتمد المنطق الصاعد بأحكامه وقضاياه المتصلة بإحكامٍ عبر ترابط حلقاتها، والمتجاوزة للانفعال الذي يطيح بملكة العقل وفعاليته. وبالفعل، ندرك أن العلم قد تقدّم كثيراً في مضمار المعرفة.

لما كان العلم قد اتّجه، في بداية مغامرته التجريبية المختبرة، إلى معرفة الوجود الخارجي، فقد تساءل الإنسان، منذ فجر وجوده، عن حقيقة أو سرّ التفكير، وجوهر العقل وطبيعة النفس، وسعى إلى التوغل إلى عمق المقولات المتصلة بنظرية المعرفة. إضافة إلى هذا التساؤل، سعى الإنسان إلى معرفة القضايا والأحكام المرتبطة بظاهرات الوجود النفسية كالنوم، واليقظة، والحلم، والنوم بدون حلم، والانتباه، والاهتمام، والعاطفة، والشعور، والإحساس، والتصوّر، والتخيّل والتذكّر إلخ، واهتم بدراسة القضايا والأحكام المتصلة بالعقل المنطقي الذي يصعّد مستويات الحياة الداخلية، والسلسلة المتماسكة بإحكام والعائدة للعقل المنعتق من انفعالات مركزية الأنا، ويحيا مطمئناً في تكامل وحدة الهوية النفسية وتوازن وظائفها وأقطابها المتقابلة.

لما كان الإنسان يحيا في وسط وجود مادي متحرّك وديناميكي يتطلب منه التناغم والانسجام معه، وفق مقتضياته، فقد وجه عقله إلى حلّ أموره الوثيقة الصلة بوجوده الخارجي وبالأمور الضرورية الممثلة بالحاجات الملحّة

والمتعلقة بمعيشته، الأمر الذي أدى إلى معالجة العالم الخارجي بالعقل العملي الذي تطوّر إلى عقل منطقي وعلمي قادرٍ على التجريد.

يشير تاريخ المعرفة الإنسانية إلى أن العقل العملي قد تطور إلى عقل منطقي وعلمي يبحث عن القوانين والمبادئ، التي يستنبطها من ذاته، وتمُده بالقدرة على تطوير معرفته إلى مستويات أعلى تزداد تعقيداً على الدوام.

٢ ـ في سؤاله الثاني، أراد صديقي، أن يعرف إن كانت النتائج الحاصلة على تطوير العقل العملي إلى عقل علمي ومنطقي قد انتهت إلى خير أم إلى شر.

سأل صديقي ـ ذكرت في حديثك أن العقل العملي أدى إلى تحقيق العقل المنطقي والعلمي. وقد أدى هذا العقل العلمي، بدوره، إلى تطوير المعرفة الإنسانية. وإذا كان الأمر كذلك، فلا بدّ من توضيح الخلاصة أو النهاية القصوى التي بلغها العقل العلمي لنعلم إن كانت قد انتهت إلى خير تجني البشرية ثماره أم إلى شر تعانيه.

أجبت صديقي ـ أستطيع، وقد ألمعتُ، على نحو وجيز، إلى المعرفة المتطورة على نحو دائم، أن أصنّفها في نمطين للعقل:

١ ـ النّمط الأوّل هو العقل العلمي النظري والمجرد الذي يعتمده العلماء النظريون لمعرفة القوانين والمبادئ التي بموجبها، يحيا العالم ويوجد ويتحرك. وفي هذه المعرفة العلمية، يبذل العقل جهداً كبيراً لحل الرموز التي تصله على نحو شيفرة كونية، وصياغة الفرضيات التي تصبح نظريات تتحوّل، بدورها من جديد، إلى فرضيات لتعود إلى نظريات تخضع للتجربة والاختبار، وذلك لكي يتابع العقل العلمي مسيرته التطويرية هادفاً إلى تحقيق المزيد من المعرفة على نحو يقين، أو احتمال يقين أو حقيقةٍ، أولية تهيئ القاعدة المناسبة لتقدم علمي متطور على الدوام.

٢ ـ النمط الثاني ـ يشير هذا النمط إلى العقل التقني، وأعني العقل الذي يسعى العلم النظري إلى تطبيقه عبر تقنية تخدم الإنسان الذي يستعملها ويستفيد منها في عالم الواقع. والحق إن هذه التقنية تتجه إلى طريقين مختلفين أو متناقضين:

أ ـ الطريق الأول الإيجابي المؤدي إلى الخير: يشير هذا الطريق إلى التقنية الناعمة التي تمُد الإنسان بكل ما يحتاجه من فائدة ونفع نتيجة لتطوير أدوات المعرفة، النظرية منها والتطبيقية، وتحسين معيشته على نحو يؤدي إلى ازدهار الحياة الإنسانية، وتوطيد السعادة والرفاه والرخاء. وعلى سبيل المثال، أذكر الجرّار والطائرة المدنية.

ب ـ الطريق الثاني السّلبي المؤدي إلى الشر: يشير هذا الطريق إلى التقنية العدوانية التي تؤدي إلى تدمير الحضارة الإنسانية، وتوريط البشرية في مآزق مأساوية تسود فيها الأزمات النفسية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية والمذهبية التي تضع حداً للسعادة والطمأنينة، وتعرقل سبل الأمان والمحبة والسلام. وفي هذا الواقع المؤلم، تبلغ فضيلة الاعتراف بالآخر والقبول به نهايتها وتسيطر الكراهية، وأنواع التعصب العرقي والعقائدي، ويسود سوء الفهم، وتهيمن الانفعالات المَرَضية، أي الهستيرية والفصامية التي تختلق الشعارات التي تُلقي بظلمة صلابتها وقسوتها على عقول الناس وعواطفهم، وتحرفُها إلى أوهام متخيلة لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة. وعلى سبيل المثال، أذكر الدبّابة والطائرة الحربية وأنواع الأسلحة المدمرة.

٣ ـ في سؤاله الثالث، أراد صديقي أن يعرف النتائج الحاصلة عن نمطي العقل.

سأل صديقي ـ أسمح لنفسي، وقد بلغتَ هذا المستوى من الوضوح، أن أسأل: ما هي النتائج الحاصلة عن المنهج العلمي النظري والمنهج العلمي التقني؟

أجبت صديقي ـ تشير الدراسات الدقيقة والمعمّقة للنتائج الحاصلة عن العقل التقني العدواني إلى استبعاد العقل المنطقي والعلمي النظري وإقصائهما عن نطاق المعرفة من أجل المعرفة أو المعرفة، من أجل ازدهار الحياة البشرية، وتوطيد السعادة، والأمان، والطمأنينة، والرفاه، والمحبة والسلام. وفي الوقت ذاته، تشير هذه النتائج إلى سيطرة العقل المتدني أو التحتي المنفعل بإشراطات العقيدة، واستغلاله لها لتوطيد انفعالاته العديدة المشروطةِ والناجمة عن عدم معرفة الغاية الأسمى لمعنى وقيمة وجود الإنسان.

يمكنني، في هذا السياق، أن أؤكد عدم وجود مستوى لعقل يُدعى العقلُ التّحتي أو العقلُ المتدني. وإن ذكر هذا المصطلح يشير إلى غياب العقل، وأقصد العقل الذي يُخفق في تحقيق عقلانيته، أي تحقيق مبادئه التي يستنبطها من ذاته على نحو معلومات، ومبادئ وقوانين طبيعيةٍ وكونيةٍ مكنونة أو كامنةٍ في صلب تكوينه. ولقد أشار العلماء والباحثون إلى أن العقل المكوِّن يستمد مبادئه من معرفة جوهرية كامنة فيه على نحو وجود بالقوة، أو يستمدها من ذاكرة بيولوجية وكونية، أو يستمدها، كما يذكر بعضهم، من تفاعله مع المبادئ والقوانين المكنونة في الطبيعة والكون. لذا كانت الأزمات المأساوية حصائل ناتجةً من التقنية العدوانية الناتجة، بدورها، من سيطرة العقل التّحتي أو المتدني، واستغلالهِ لهذه التقنية المرعبة والمدمرة، وإخضاع هذه التقنية لانفعال مركزية الأنا الفردية، والأنا التجمعيةِ المجسّدة بالتعصب أو التصلب الناتج من الاعتقاد بامتلاك الحقيقة المطلقة. والحق إن هذا العقل التحتي المنفعل بإطلاقية حقيقة معتقده الإيديولوجي أو المذهبي يلجأ إلى أكثر التقنيات تدميراً لتسويغ وتبرير معتقده.

وهكذا، لم يعد الدفاع عن الحقيقة يعتمد على المنطق المتسامي أو على العقلانية الواعية والروحانية المثلى بقدر ما أصبح يعتمد على التقنية العدوانية المسوِّغة للكراهية الدفينة المعبّر عنها بأبشع أنواع الصراع، والعنف، والفساد والتدمير.

٤ ـ **وفي سؤاله الرابع،** أراد صديقي أن يعرف ما إن كان العقل التحتي، أي المتدنّي قد سبب، وما زال يسبب الأزمات التي ذكرها المؤرخون.

سأل صديقي ـ هدفت، في بحثك عن نمطي العقل، إلى التأكيد على اعتبار العقل المتدني أي العقل التحتي، السبب الرئيس والمباشر في الأزمات وأنواع الصراع التي عانتها البشرية في الماضي، وتعانيها في الوقت الحاضر. هل ينطبق ما تذكره على الأزمات التي تحدثت عنها كتب التاريخ؟

أجبت صديقي ـ عندما تأملت ما جاء في بحوث بعض المنظورات الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية المصطبغة بلون فكري أو عقائدي معيّن، أدركت أن مسيرة التاريخ الإنساني تنقسم إلى نطاقين:

أ ـ نطاق يشير إلى تاريخ المعرفة والحكمة والوعي، وهو التاريخ الذي يتجلّى فيه العقل المنطقي أو العقل العارف والعلمي الذي يبحث في المبادئ، ويحلل الأحداث، ويسعى إلى معرفة الأسباب بوعي وحكمة ومحبة، ويسعى أيضاً إلى تحقيق مكنونات معلوماته على مستوى الطبيعة والكون والإنسان، وذلك في سبيل تحقيق المجتمع الفاضل القائم على المعرفة والوعي والحرية، والسّعادة والرفاه، والاعتراف بالآخر والقبول به.

وتأسيس هذه المعرفة المختبرة في التجربة أو التجارب التي يجريها العقل العلمي النظري المتطور إلى معرفة أسمى لبلوغ المستوى اللائق الذي يؤكد وجود إنسانية أسمى تجعل من أبناء البشرية أسرة واحدة تتنوع مبادئها ووجهات نظرها ومن جانبي، جعلتُ من هذا النطاق التاريخي طريقي إلى

المعرفة والوعي والحياة تماماً كما جعلتُ منه الغاية التي تهديني إلى محبة الجنس البشري بمعزل عن اللون أو العنصر أو العقيدة.

ب ـ نطاق يشير إلى تاريخ العقل المتدني، الذي ساد خلاله ولا يزال يسود الظلام الذي خيّم، وما زال يخيّم على العقل الباحث عن المعرفة والحقيقة، وسيطرت خلاله الأنانية والجهلُ اللذين أدّيا إلى بروز الشر كقوة سلبية، وهيمنت خلاله الإشراطات والانفعالات، والعقائد المذهبية والطائفية التي انحرفت عن جوهر مبدئها، وانتهت إلى صراع الإنسان مع نفسه، وإلى صراعه مع غيره الممثل بالمجتمع، وإلى صراع المجتمع مع ذاته المنقسمة على نحو فصام مع الفئات المتنافسة والمتنازعة، وإلى صراع المجتمعات البشرية مع بعضها، الأمر الذي أدى إلى الحروب الدينية، والسياسية والاقتصادية، وسفك الدماء، وإلقاء البشرية في أتون التعاسة، واليأس وحرمان أبناء الإنسان من نعمة الوجود الأرضي، واستغلال المتسلطين لذوي العقول المتدنيّة التي خضعت للشعارات البرّاقة الزائفة، واستسلمت للأقوال والعبارات السفسطائية البليغة التي أخرجتها عن نطاق الوعي، الأمر الذي جعل هيغل يتحدث عن السلام بوصفه هدنة بين حربين، وجعل هيراقليط يتحدث عن الحرب بوصفها العلة الأولى والرئيسة لكل شيء.

علمتُ أن الأزمات السياسية، والإيديولوجية، والاقتصادية، والطائفية، والمذهبية والعقائدية بأنواعها، هي حصيلة العقل المتدني الذي حرفها عن مسارها الصحيح، وسعى إلى تطوير واستغلال التقنية العدوانية على نحو هوس سياسي أو عقائدي، وهدف إلى السيطرة والتدمير باسم ألف ألف ادعاء زائف للحرية، والمثال والمبدأ، وأقحم الحقيقة السامية المطلقة في خضم الدفاع عن الحقيقة المطلقة التي زعم أنه يمتلكها.

٥ ـ **في سؤاله الخامس**، أراد صديقي أن يفهم ما كنت قد أشرت إليه سابقاً، عن العلاقة القائمة بين مركزية الأرض ومركزية الأنا.

سأل صديقي ـ في عبارات عديدة أتيتَ على ذكرها في مؤلفاتك ومحاضراتك، تحدثت عن فرضية مركزية الأرض، وأحدثت علاقة وثيقة بينها وبين مركزية الأنا الفردية ومركزية الأنا التجمعية المجسدة بالتعصب والتصلب. أرجو أن توضح مضمون هذه العلاقة في سياق بحثك عن نمطي العقل، ونمطي التقنية، والسبب الذي دعاك إلى افتراضها تسويغاً أو تبريراً خطيراً يؤدي إلى اختلاف الأزمات.

أجبتُ صديقي ـ تشير دراسة تاريخ العلم وتاريخ الحضارة الإنسانية إلى سيادة فرضية المركزية الأرضية خلال مرحلة من مراحل هذا التاريخ وهذه الحضارة. وقد زعمت تلك الفرضية على لسان أنصارها، أن الأرض تحتل مركز النظام الشمسي خاصة والكون عامة. وعلى الرغم من عدم صحة هذه الفرضية، لكن العقل المتدني اتخذ منها عقيدة تسوّغ الدفاع عن وجوده المعتقدي المحدود، ونصّب ذاته ممثلاً وحيداً لحماية هذا المعتقد. ولقد تقبل العقل المنفعل بهذه المركزية محدودية هذه الفرضية لدرجة أنه رفض كل عقيدة أو مبدأ يناقضها أو يقلل من شأنها لأسباب عقائدية وخلاصية آخروية أي إسكاتولوجيةٍ معينة. وحارب هذا العقل المتدني المنفعل بعقيدته كل خروج عن نطاق هذه العقيدة. والحق إن هذه الفرضية المزعومة لم تجعل من الأرض مركزاً للنظام الشمسي فحسب، بل جعلت الكون، في أبعاده ومستوياته اللامحدودة، عوالم تدور حول هذه المركزية العقائدية.

يؤسفني أن أقول: إن هذه الفرضية، التي لم تتضمن في حقيقة عقلية وتحليل منطقي متماسك في أحكامه، أدت إلى إخضاع العوالم الكونية العديدة على نحو تؤكد العقيدة الضمنية لمركزية الأرض بوصفها الوجود الحقيقي والواقعي الممكن والضروري. وبالفعل، أدت هذه الفرضية بصورة أو بأخرى إلى سيادة العقل المتدني وانفعاله بمركزية وجوده،

وتفضيل هذه المركزية على سائر الوجودات أو المستويات أو العوالم. ولما كان هذا المعتقد قد وحَّدَ هذه المركزية مع المركزية الفردية والمركزية التجمعية العقائدية، فقد عمد أنصارها إلى الدفاع عنه بشراسة وعنف؛ وبرروا كل أنواع الصراع، كالقتل والتدمير، في سبيل الدفاع عن هذا المعتقد المزعوم والزائف.

عندما تأملت مضمون هذه الفرضية التي أخذت بها العقائد التي ترتكس إلى العقل المتدني المنفعل بصلابة تسويغه أو تبريره، والسبب أو الأسباب التي دعت إلى الأخذ بها واعتناقها على نحو عقيدة ثابتة وحقيقة مطلقة، أدركت أن خطرها يبلغ الحد الذي تبلغه خطورة المركزية الفردية والتجمعية للأنا.

تنضوي مركزية الأنا الفردية ضمن نطاق الأنا التجمعية لأنها تجعل هذه الأخيرة مركزاً للوجود الأرضي والمكان اللائق، بالدرجة الأولى، لتحقيق هذا الوجود. ومع ذلك، تنتهي هذه المركزية إلى الإحساس بهلعٍ أو خوفٍ أو قلقٍ أو شك يسيطر عليها، ونتيجةً لهذا الرعب من احتمال اللاوجود أو من النتيجة المفجعة التي تنتظر الأنا بعد أمد معين، وفق ما تزعم، تسعى هذه الأنا إلى الحفاظ على ذاتها بسبل وطرق عديدة تتجسد في اعتقاد يجعلها تركن إلى السلامة أو الطمأنينة المزعومة عبر هذا الحفاظ الضامن الذي ينتهي إلى إعلاء شأن الأنا المركزية الماثلة في العقيدة أي في العقيدة التي تدّعي الدفاع عن الحقيقة السامية المطلقة على سطح كوكب الأرض، الأمر الذي يجعلها ترتكس إلى العنف والتدمير. وعندئذ، تسعى هذه الأنا، الماثلة في مركزية العقيدة التجمعية إلى فرض سيطرتها على العقائد الأخرى، أو إلغائها أو احتكار كل ما يمكن أن يوطد مركزيتها كفئة مختارة أو كفئة مفضلة، أو تدافع عن ذاتها وتقاوم قانون المحبة، والانسجام والتعاطف الذي هو قانون الطبيعة، والإنسان والكون، الأمر الذي يعني سيطرة العنف، الذي يحرف كل تقدم علمي أو سمو عقلي يدعو إلى الطمأنينة الحقيقية، لمصلحتها على نحو ما دعاه فرويد "مكانيزم الدفاع والمقاومة" الذي يسقط العدوانية على الآخرين، وينتهي بالإدانة، والهجوم والقتل والتدمير، أي تدمير الآخرين. وفي هذه الحالة. يتحول العلم، بمفهومه المعرفي، إلى أداة خطيرة هي تقنية عدوانية تخدم المصلحة الأنانية لمركزية الفرد ومركزية التجمع التي تدعي مسؤولية الدفاع عن الحقيقة المطلقة السامية.

يتفاقم وضع مركزية الأنا الفردية عندما تطرح معنى وقيمة وجودها إلى المستوى التجمعي. هذا، لأن مركزية الأنا تدرك أن وجودها الفردي معرّض للخطر والزوال؛ ولا يعد كافياً للحفاظ على ذاتها. ولهذا السبب، تسعى إلى إحداث تكتل أو تجمع طبقي أو فئوي أو طائفي، وليس اجتماعاً إنسانياً، مع مركزية الأنات الأخرى للحفاظ على وجودها عبر ما دعاه فرويد "مكانيزم الدفاع، والمقاومة والموت للآخر". ولما كان التجمّع الماثل في العقيدة، أو في الفئة لا يتصل، من قريب أو بعيد، بمفهوم الاجتماعية التي تشير إلى إنسانية الإنسان، فإنه يؤدي إلى تشكيل فئوي أو عقائدي لكي تطمئن مركزية الأنا الفردية والتجمعيّة، إلى أنها تحافظ على سلامتها نتيجة لتكتلها أو تجمّعها الكمّي، وليس النوعي، مع الأنات الأخرى المتوافقة معها، وتزعم أنها تحقق أو تنفذ إرادة علوية أو ما ورائية. وفي هذه الحالة، تتشكل الفئات والتجمعات التي تسعى إلى الحفاظ على وجودها المفترض والمزعوم. ولما كانت الأنا التجمعية مجرد تصلّب لمركزية الأنا الفردية أو مجرّد تأكيد على أفضليتها أو اختيارها، فإن القضية تستدعي النزاع والصراع على نحو دُعي من قبل فرويد بمكانيزم المقاومة، أي مقاومة الآخر، والدفاع، أي حقها المزعوم، ورفض الآخر نتيجة لمفهوم الدفاع والمقاومة. وعندئذ ينحرف العلم، في خيره الكلي أي في إيجابه الكلي إلى تقنية عدوانية تختلقها

المركزية التجمّعية، عبر عقائدها العديدة، وتستدعي التطرف إلى العنف في أبعاده ومعالمه العديدة.

٦ـ **في سؤاله السادس،** أراد صديقي أن يتبيّن موقفي الفكري من مفهوم السيادة، أي سيادة الإنسان على الطبيعة وسيادته على الآخر.

سأل صديقي ـ في منظورك الذي تتحدث فيه عن المساوئ الناجمة عن سيطرة العقل المتدني، واستغلاله للطبيعة على نحو استنزاف للموارد الطبيعية، وللإنسان على نحو تسلط، وعدم اعتراف بالآخر أو قبول به، والسعي إلى تدميره، كيف تفسّر الاعتقاد السائد بأن الإنسان هو سيد الطبيعة والكائنات غير الإنسانية؟

أرجو أن تشتمل الإجابة على توضيح منطقي لمفهوم السيادة.

أجبتُ صديقي ـ يعتقد بعضهم أن الإنسان سيد الطبيعة والكائنات الأخرى، والكائنُ الذي يسمح لنفسه أن يتصرّف كما يشاء في علاقته معها. ولما كان الإنسان يعتقد أنه الحلقة الأخيرة لعملية التطور، أو لعملية الظهور على مسرح الوجود الأرضي، فقد نصّب نفسه سيداً قادراً، على نحو تفويض على الانتفاع والاستفادة من كل ما يهبه عالم الطبيعة المادية وعالمُ الحيوان، والطيرِ والنبات، الأمر الذي يؤدي إلى تسخير الطبيعة، واستنزاف ثرواتها واستغلال الكائنات الأخرى بما فيها الكائن الإنساني. ولما كانت مركزية الأنا الفردية أو مركزية الأنا التجمعية تسعى إلى الحفاظ على ذاتها. بشتّى الوسائل، فقد أساء الإنسان فهم هذه السيادة وهذه المركزية. ولما كانت المركزية تشير، في حقيقة جوهرها، إلى تركيز الوجود المادي في كائن هو الإنسان، فإن السيادة تشير، بدورها، إلى معرفة هذه المركزية المؤدية إلى معرفة الوجود، وإلى الصداقة أو المشاركة الماثلة في علاقة الإنسان مع هذا الوجود وهذه الطبيعة، وتطويرها إلى مستوى أعلى في سلّم الوعي، ودراسة الممالك التحتيّة وفهم حقيقة وجودها، ومساعدتها ومحبتها، ودراسة الطبيعة على نحو تجربة واختبار، ووعي قوانينها التي هي قوانينه، وذلك لكي يزداد الإنسان معرفة وحكمة ومحبة لقوانين وجوده وقوانين الطبيعة ومبادئ الكون ليدرك أنها واحدة في جوهرها لذا، كانت السيادة الزائفة على الطبيعة مماثلة للسيادة الزائفة على الإنسان.

هكذا، تشير السيادة إلى الامتياز بالمعرفة، والعلم، والحكمة، والوعي والمحبة ليكون الإنسان، بالدرجة الأولى، سيد نفسه ومحباً لها، ومحققاً لشمولية كيانه. وعلى غير ذلك، لا تتصل السيادة، من قريب أو بعيد، بالتّسلّط والسيطرة، أو بتسخير الطبيعة، واستغلالها واستنزاف طاقاتها، واستعبادِ الكائنات الإنسانية والحيوانية لمصلحة مركزية الأنا. والحق، إن الإنسان لا يستطيع أن يدّعي بأنه يسيطر على نفسه وذلك لكي لا ينقسم على نفسه أو يتجزّأ على نحو فصام أو على نحو عقد نفسية. وعلى غير ذلك، يسعى الإنسان إلى إحداث تكامل في كيانه، واستبعاد أي شرخ في هذا الكيان. وعلى المستوى الإنساني يعد الإنسان الواعي سيداً في حقل معرفته وتكامله وتوازنه تماماً كما يعد الجاهل عبداً في حقل انعدام المعرفة. وهكذا، يتميز الإنسان العارف بالسيادة الواعية والمحبة، ويتميز الإنسان الجاهل بالتسلط الذي يشير إلى السيادة الزائفة.

في هذا المنظور، يصبح كل إنسانٍ واعٍ وعارفٍ ومحب سيداً لكل إنسان، ليكون جميع العارفين الواعين سادةً لبعضهم في نطاق علومهم ومعارفهم. لذا، كانت السيادة دليلاً على تحقيق المعرفة أو العلم الذي يختبره الإنسان وهو يدرس الطبيعة والكون اللذين يصبحان، بدورهما، سيدين له لكونهما يمدانه بالمعرفة والعلم. وفي هذا السياق، تتصالح مركزية الأنا، الفردية منها والتجمعية، مع الطبيعة في نطاق المعرفة، ومع الكائنات الإنسانية، وتتكامل معها في اتحاد ضمني

ومحبة فائقة، وتتوافق غايات الإنسان وتنسجم معها على نحو يؤكد المعرفة التي ترفع الوجود الطبيعي عامة، والوجود الإنساني خاصة إلى المستوى العلمي المختبر نتيجة لتفاعل الإنسان مع الطبيعة والكون في محبة وتناغم مادي وروحي.

يؤسفني أن أقول: إن الإنسان الذي يعتمد مركزية الأنا الفردية ومركزية الأنا التجمّعية، ويجعل من السيادة مفهوماً تسلطياً وتحكمياً للإنسان، واستغلالياً للطبيعة، يسعى إلى مدّ وبسط هذه المركزية الأنانية والسيادة الزائفة إلى الإنسان الآخر. فعلى مستوى الأنا المركزية، تسيطر الفردية العدوانية، وعلى مستوى المركزية التجمعية، تتصلب النزعات العدوانية حتى ولو كان التجمّع محققاً على مستوى الفئة الصغيرة، كالعائلة، أو على مستوى الفئة الكبيرة، كالطبقة أو الطائفة أو المذهب. وهكذا، تستدعي سيادة الأنا الزائفة على الإنسان، على المستوى الفردي أو التجمّعي، العنف الذي يرتكس باسم العقيدة السياسية، أو الاقتصادية، أو الطائفية أو المذهبية، الاستعلائي، إلى التقنية العدوانية لمجرد الاعتقاد بأنها تحافظ على الذات الفردية والذات التجمعية التي عزلت ذاتها عن الآخرين على نحو تفضيل أو اختيار. وهكذا، يبلغ المفهوم الزائف للسيادة نطاق الفوضى وبلبلة المفاهيم والقيم على النحو الذي يعجز فيه الإنسان عن معرفة الحقيقة أو التميز بين ما يدّعي أو يزعم بأنه خير أو شر.

لما كانت مركزية الأنا الفردية ومركزية الأنا التجمعية تحرف إيجابية العلم إلى سلبيته، وإيجابية السيادة إلى سلبيتها، فإنها تحرف العلم أيضاً من تقنيته الناعمة ـ الجرار والطائرة المدنية ـ إلى تقنيته العدوانية المدمرة ـ الدبّابة والطائرة الحربية. ولما كان السلب يشير إلى تجريد العلم من إيجابيته الماثلة في مقولات القيم والمفاهيم الساعية التي يتميز بها، فإن مركزية الأنا الفردية أو التجمعية تسعى إلى التسلّح بسلبية هذه المفاهيم والقيم التي تجعلها تعتقد على نحو خاطئ، بأنها الوسيلة أو العملية الوحيدة الممكنة والصالحة للحفاظ على وجودها الأنا ـ ني.

إنها تلجأ إلى العنف الكامن في ارتكاسها إلى التقنية العدوانية لتبرير أو تسويغ معتقدها الماورائي ـ أو السياسي، أو الاقتصادي أو الإيديولوجي.

هكذا، نعلم أن العقل المتدني المنفعل بمركزية الأنا، الذي هو خروج عن مبادئ العقل العملي، والعقل المنطقي، والعقل العلمي، الذي هو عقل متطور إلى غايات أسمى مسؤول عن تبني التقنية العدوانية لأنها، كما يزعم السبيل الوحيد للحفاظ على مركزيته الفردية والتجمعية. وهكذا، يدافع العقل المتدني عن معتقده الانفعالي، الذي يجعل منه حقيقة مطلقة يمتلكها وحده دون سواه، عبر أسلحة التدمير... تلك هي الأزمة الإنسانية التي يتبرأ منها العلم بوصفه اختباراً تجريبياً للمعرفة النظرية، والحكمة والوعي الكامن في جوهر الوجود.

٧ـ **في سؤاله السابع** أراد صديقي أن يستوضح السبب الأهم الذي يسوّغه العقل المنفعل كتبرير لمواقفه العدوانية من الآخر؟

سأل صديقي ـ أجب، وقد بلغت هذا المستوى في توضيح الأسباب الانفعالية التي يعتمدها العقل المتدني الذي يتبنى التقنية العدوانية للدفاع عن معتقده، أياً كان هذا المعتقد، أن تحدثني عن السبب الانفعالي الرئيس الذي يسوّغه هذا العقل كتبرير أو تسويغ لمواقفه العدوانية من الآخر.

أجبت صديقي ـ في مقدمة هذا البحث، ألمحت إلى الآثار النفسية المرضية الناجمة عن إحساس دفين بمأساة الإحباط الذي عاناه الإنسان عبر حربين عالميتين وحروب محلية في القرن الماضي. فقد تفاقمت أعراض الأمراض النفسية، وتمثلت آثار هذه المعاناة النفسية المأساوية في شعور ضمني أو داخلي بالقلق، وعدم الثقة بتحقيق الطمأنينة والسلام

في عالم يقف على شفير الهاوية. والحق، إن الإنسان بدأ يبحث عن خلاص ينقذه من معاناته وإحباطه وعدم استقراره. وهكذا، لم يعد الإنسان وهو يجتاز عتبة النصف الثاني من القرن العشرين، واثقاً من حلول زمان مقبل تسوده المحبة، والإخاء والازدهار. ومع ذلك تأمل إنسان القرن العشرين آفاق المستقبل ليتخيل انبثاق فجر جديد تضيء في فضائه شمس تملأ أرجاء المعمورة في بدايات القرن الواحد والعشرين، أي ما يعرف بالألف الثالثة. لقد عاين هذا الإنسان المتألم والمحبط إمكانية أو احتمال نهاية مأساته وأزمته. وقد أطلق بعض علماء النفس المتفائلين على انبثاق هذا الفجر أو هذه الإضاءة مصطلح "التحول النفسي أو الروحي" الذي سيحدث على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة.

هكذا، توقع الناس أو بعضهم، حضور هذا التحول الذي سيطرأ في بدايات القرن الواحد والعشرين. لكن الواقع أشار إلى أن الآمال المعقودة على حدوث هذا التحول لم تخل من الشعور بالمأساة والمعاناة. لقد حملت هذه الآمال في أحشائها بذور المآسي، والأزمات والآلام التي تراكمت في منطقة اللاوعي المكبوت والمكبوح. وبقدر ما كان الشعور بالأزمة حاداً ومسيطراً، نفذ اليأس، بالقدر ذاته، إلى هذه الرؤيا الخلاصية المقبلة، الأمر الذي حوّلها إلى نبوءة خلاصية، آخروية أي إسكاتولوجية.

هكذا، رأت فئات عديدة من الناس في هذا التحول المتخيل رؤيا خلاصية وآخروية تخصها دون غيرها، إنما كانت مشحونة باليأس. ومع ذلك، لم تكن هذه الرؤيا الخلاصية، أي الإسكاتولوجية، نتيجة منطقية لازمة للأحداث الدامية وللأزمات المأساوية التي عانتها البشرية. هذا، لأن الدراسة المعمقة للأزمات تشير إلى أن هذه الرؤيا الخلاصية الخاصة بكل فئة مضمونة في ثنايا وغلافات العقائد النبوئية التي أخذت بها جماعات عديدة كانت، وما زالت، تعتقد بأنها الفئات المخوّلة بتحقيق هذا التحوّل الخلاصي الذي ستنتج منه هذه الرؤيا الخلاصية الأخروية.

هكذا، سعت كل فئة تخص ذاتها بحق تنفيذ أو تحقيق هذه الرؤيا التي خصّت ذاتها بها، والتجأت في نهاية المطاف، إلى العنف. وبالتالي، لم تدرك هذه الفئات أن تحقيق هذه الرؤيا الخلاصية، الخاصة بها وبسائر الناس، لا يتم إلا بالمحبة، والوعي والحكمة.

٨ ـ **في سؤاله الثامن**، أراد صديقي أن أحدّثه عن مفهوم المصير.

سأل صديقي ـ أرى أنك تؤكد وجود أزمة عالمية نتجت من سيادة أو سيطرة العقل المتدني المنفعل برؤياه الخلاصية الذي يلجأ إلى التقنية العدوانية مفترضاً أو زاعماً أنه يدافع عن معتقد اقتصادي أو سياسي، أو إيديولوجي أو مذهبي ألحق به امتلاكه للحقيقة المطلقة. وإذا كان الإنسان المعاصر يعاني أزمة مأساوية وإحباط سببهما لنفسه، فما يمكن أن يكون مصيره؟ وهل يمكننا أن نقول: إن قدراً ملتحماً فرض على الإنسان، الذي يخرج عن نطاق وعيه، من كيان خارجي ليكون مصيراً مأساوياً له؟ أرجو أن توضح موقفك الفكري من مفهوم القدر والمصير.

أجبت صديقي ـ أعتقد أن مصير العالم والرؤيا الخلاصية يعتمدان على توافق الحكمة والعمل. لذا تشير سيطرة العقل التقني، الذي يسعى إلى إقحام رؤياه الخلاصية الماثلة في صلب عقيدته النبوئية، وإلى الاعتماد على التقنية العدوانية، إلى كارثة كبرى. ويشير استبعاده للحكمة، والوعي والمحبة إلى تعاظم نتائج هذه الكارثة. ولما كانت عملية التخلّي عن الحكمة يزداد بزيادة التقنية العدوانية التي يعتمدها العقل المتدني المنفعل بعقدة معتقده، ويجعل منها وسيلة خلاص، فإن الكارثة تزداد بزيادة هذه التقنية العدوانية. وبالتالي، يبلغ العالم حافة الانهيار.

في هذا السياق، أتساءل: كيف أتصوّر العالم؟ كيف أتمثله؟ كيف أعترف به؟ كيف

أجعله مسكناً للراحة، والطمأنينة والغبطة؟ كيف أتفاعل معه ليكون مصيره ومصيري واحداً؟

أعترف بهذا العالم لأني أحبه، وأتفاعل معه لأسمو به، وأجلّه لأن كياني وكيانه واحد. وفي هذه الوحدة الكيانية، تتألق الثنائية في بهاء التكامل، وتتآلف التعددية والتنوع في ضياء الوحدة. في هذا المنظور، أدرك أن قانوني الإنساني، وقانون الطبيعة وقانون الكون قانون واحد وحقيقة واحدة.

إذ أدرك هذه الحقيقة، أعلم أن العالم الأرضي مكان يستحق الحياة، ويمتلئ بالمعنى والقيمة والوعي، ويتألف بالمحبة. وكما أن المنظار أداة مراقبة الكواكب والنجوم النائية، كذلك العالم الأرضي يمثل حقل تجربة كونية، واختبار للوعي الكوني. في هذه التجربة المختبرة، يكمن واجب الإنسان وتتحقق عظمته وسموه.

لا أستطيع أن أتحدث عن مفهوم المصير بمعزل عن مفهوم القدر. وفي الوقت ذاته، أسعى إلى بحث مفهوم القدر في علاقته بمفهوم الحرية.

في هذا المنظور، تعد الحرية قوة فاعلة في كيان الإنسان ترفعه إلى مستوى أعلى في مراتب الوعي، وتنقذه من الإشراطات والقيود التي تحرّض العقل المتدنّي الذي يبني أسسه وقواعده على التصلّب، والتعصّب والدفاع عن هذه الإشراطات التي يعتبرها حقائق مطلقة. هكذا، يصبح الإنسان كياناً تتسامى إنسانيته بفعل حرية تقترن بوعي ملازم لجوهر وجوده.

هكذا، أستطيع أن أعلن أن القدر، بمفهومه السلبي، خروج عن نطاق الوعي، يحتم، في خروجه هذا، نتائج مأساوية تلزم الإنسان على القيام بفعل واع يتمثل بالحرية، التي تشير إلى انعتاق من قيود الجهل، ليحقق المفهوم الإيجابي الكامن في الفعل الناتج من الإرادة الحرة الواعية التي تمثل القوة التنفيذية للوعي.

في هذا المنظور يعتبر القدر، بمفهومه الإيجابي، طاقة فاعلة في الإنسان تهدف إلى الانعتاق والخلاص الحقيقي من إشراطاته العديدة، ودافعاً يحثه على القيام بفعل مبدع يتألق في حرية العقل المستنير بالمبادئ، ووعي الحقيقة والواقع. وهكذا، لا يعد القدر حتمية تُلقى على الإنسان من كيان أو من وجود قائم خارج وجوده، وعلى غير ذلك، يعد حتمية ألقاها الإنسان على نفسه، وأمراً صادراً من كيانه إلى ذاته لكي يتحرر بإرادة واعية تسعى إلى التحقيق.

على هذا الأساس، يتمثل القدر بقوة دافعة إلى الأمام لا تسمح للفرد أو للمجتمع أن يعيش في الماضي الذي حتم عليه المعاناة، وألقى على كتفيه مسؤولية الانعتاق من إشراطات ذلك الماضي.

في هذا السياق، يمكنني أن أشبه القدر بمهماز يحث الفرد أو المجتمع للانطلاق إلى الأمام وتجاوز إشراطات الماضي. وعلى غير ذلك، يبقى القدر قيداً أو عبودية للفرد أو للمجتمع الذي يقبع في زوايا متاهات الماضي الحافلة بالأخطاء المتراكمة والمترسبة في اللاوعي الجماعي.

تشير كلمة مصير إلى استمرار الفعل الإنساني الديناميكي المبدع. والحق إن المصير لا يعني بلوغ حدّ اللارجوع عن نهاية محتومة، أو نهاية مأساوية أو شبه مأساوية، أو استسلامية أو ناجحة على نحو مؤقت ما لم يكن متصلاً بالمفهوم السلبي للقدر والحتمية.

في المفهوم الإيجابي للقدر والمصير يكمن الوعي، والحكمة والمحبة والحرية. وفي هذا الوعي، والحكمة، والمحبة والحرية يكمن الأمل المتجه إلى تحقيق أنسنة عليا، متفوقة وسامية تبهت فيها مركزية الأنا الفردية ومركزية الأنا التجمّعية، أو تضمحل، ويتألق السلام في ضياء الغبطة.

q q

التأويل ومقصدية الخطاب
قراءة في القرائن اللغوية

د. منقور عبد الجليل

إنّ الحدود المميزة لفحوى الخطاب ومقصديته، هي التي يتضح من خلالها إذا ما أريد بالخطاب العموم أو التخصيص، أو الإطلاق أو التقييد، وحري أن نشير إلى أن سنن العربية في الإنشاء والتعبير تعد مرجعا مهماً في التأويل ومن ذلك، إفادة الشرط للتخصيص تضمناً فمن لا يراعي ذلك فعليه أن يتعلم لغة العرب وسننها كما يقول الجويني وهو يسوق جهات التسوير لدلالة الاختصاص في الخطاب اللغوي حيث نص أنه "لا يتبين المقصد من المسألة إلا بذكر صور، فمن الصور التي يجب الاعتناء بها الشرط والجزاء، فإن سلم اقتضاء الشرط تخصيص الجزاء به تعدينا هذه المرتبة...فنحن نعلم من مذهب العرب قاطبة، أنها وضعت باب الشرط لتخصيص الجزاء به، فإذا قال القائل: من أكرمني أكرمته، فقد أشعر باختصاص إكرامه بمن يكرمه، ومن جوز أن يكون وضع هذا الكلام على أن يكرم مكرمه، ويكرم غيره أيضاً، فقد نأى وبعد..."(١) بهذه الضوابط التسويرية أجاز علماء الأصول أنساق خطابية وربطوها بالدلالة المقصدية لها، كما رفضوا دلالات للأنساق نفسها قد تؤول خطأ في غياب القرائن الظاهرة، إلا أن النص الشرعي لسمو أحكامه وثبوت مقصديته يتجاوز خطابه التحليل المنطقي إلى التحليل اللغوي، بمعنى أن المرجعية المعرفية للخطاب الشرعي – وخاصة لنص القرآن – هي ذات توجه معروف قوامه قاعدة عامة هي: جلب المنفعة ودرء المفسدة. إلا أن وجه الدلالة فيها ونوعيتها وامتدادها الزمني والمكاني مرده إلى سبر لغوي لتركيب الخطاب: لقد جرى بين جمهور الأصوليين جدال في مسألة شمولية الخطاب القرآني للناس جميعاً سواء من شهد النـزول أو من أتى بعد، وقد نص" الأكثرون إلى أن الخطاب إنما يشمل غير الموجودين في عصر نزول الخطاب، أي عصر النبي، صلى الله عليه وسلم، يشملهم لا باللفظ بل بالضرورة من دين الإسلام...(٢) إلا أن الشوكاني يقيد الخطاب بقرينة الاختصاص في شموليته لبعض الناس ويسوق نظرية عامة تفيد "بأن الخطاب الشفهي إنما يتوجه إلى الموجودين وغير الموجودين وإن لم يتناولهم الخطاب فلهم حكم الموجودين في التكليف بتلك الأحكام، حيث كان الخطاب (أي خطاب المواجهة) مطلقاً ولم يرد ما يدل على تخصيصه بالموجودين"(٣). إلا أن الإمام الغزالي، يتخذ من هذه المسألة الأصولية قاعدة دلالية عامة، تتأسس على حمل الخطاب لمقصدية معينة،بناء على قصد المخاطب واستقراء للسياق العام الذي جرى فيه تصريف الخطاب إذ المخاطبون ليسوا سواء في تلقي الدلالة فإذا قال الرجل لجميع نسائه الحاضرات:"طلقتكن" وجميع عبيده "أعتقتكم" فإنما يكون مخاطباً من جملتهم من أقبل عليه

بوجهه وقصد خطابه وذلك يعرف بصورته وشمائله، والتفاته ونظره.

فقد يحضره جماعة من الغلمان من البالغين والصبيان فيقول: "اركبوا" ويريد به أهل الركوب منهم دون من ليس أهلاً له فلا يتناول خطابه إلا من قصده ولا يعرف قصده إلا بلفظه أو شمائله الظاهرة(٤).فهاهنا تحديد مهم لمقصدية الخطاب عند الإمام الغزالي ويمكن ترسيم هذه المقصدية كما يأتي:

المتكلم **ß** المتلقي

الخطاب **ß** مقصدية الدلالة العامة

تخصيص المقصدية **ß** مقام المتلقي العام (قصد الخطاب،حال المتلقي المهتم بالخطاب)

فتخصيص المقصدية- كما أشار إلى ذلك الإمام الغزالي- يرجع أساساً إلى السياق العام للخطاب وإلى مقام المتلقي وأحواله، بل إن العلة المرتبطة بالدلالة تعد جزءاً من الحكم المستنبط، بحيث أنها إذا انتفت العلة انتفى الحكم من الخطاب، وقد تكون العلة- كما أسلفنا الذكر في غير هذا الموضع- مجموعة صفات، تشكل في تجمعها حقلاً مفهومياً، تقف فيه العلة المسندة للحكم موقف اللكسيم الرئيسي في إشرافها على هذا الحقل، يقول عليه الصلاة والسلام:"في سائمة الغنم زكاة". فالسوم يوحي بخفة المؤن، ودرور المنافع، واستمرار صحة المواشي، وطيب مياه المشاع(٥). وكثرة الخيرات والمداخيل، وقلة أو انعدام المخاريج من الأموال: فالسوم كعلة موجبة للزكاة هي التي فتحت هذا الحقل للمعاني المتقاربة مفهوماً لا دلالة ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:

السوم [خفة المؤن- درور المنافع- استمرار صحة المواشي- طيب المياه المشاع- كثرة الخيرات والمداخيل- انعدام أو قلة المخاريج من الأموال].

وتعد هذه السمات المشكلة لمفهوم لفظ "السوم" الوارد في نص الحديث الشريف، روابط أساسية في تعلق المسند بالمسند إليه أي إسناد الزكاة إلى سائمة الغنم، وتخصيص العلة بمعلولها. فإذا زالت العلة زال الحكم، أي تنفصل العلاقة بين المسند (زكاة) والمسند إليه (سائمة الغنم) إذا تغير الحقل المفهومي فيحصل حينئذ ما يسميه علماء الأصول "دليل الخطاب" أو ما اصطلح على تسميته عند المناطقة بـ"الاستدلال الرياضي" وهو يعني إثبات الحكم النقيض، للقضية المخالفة للقضية المقدمة، وهي في نص الحديث الشريف السابق: أن غير السائمة أي المعلوفة- لا زكاة فيها، ويدخل هذا المفهوم في الخطاب الاقتضائي، وهو خطاب يحمل ضمن سياق خطابي ظاهر لتكون دلالته هي الدلالة المسندة لدلالة الخطاب العام، وإلا لم تفهم تلك الدلالة، أو يساء تأويلها وهو ما يتمثل في تقدير المحذوف أو المسكوت عنه في النسق اللغوي وقد عرف الأصوليون دلالة الخطاب الاقتضائي بأنه "جعل غير المنطوق منطوقاً لتصحيح المنطوق"(٦).

وقد يتفرع هذا المقتضى إلى متعلقات أخرى، ترجع إلى تخصيص الدلالة العامة للخطاب، وهو ما يفتح المسألة على التأويل.

وقد أسس الإمام الشافعي نظره، إلى تخصيص العموم على ترك المفهوم من الخطاب، والأخذ بمقتضيات الظرف والعرف كأدوات للتخصيص وقد فسر علماء الأصول هذا التأسيس بأمرين اثنين:

أولاهما: أن المفهوم، يدخل ضمن العناصر المشكلة لحقل اللفظ العام، وليس هو جزءاً من الخطاب بذاته وإنما هو من مقتضيات اللفظ .

ثانيهما: أن التخصيص إذا وافق العرف، وكان من مقتضيات الظرف كان حينئذ تركاً للمفهوم، ويصير إلى حمل التخصيص على محاولة تطبيق الخطاب على ما يلقى جارياً على العرف، وقد ساق الشافعي نماذج نظرية وإجرائية لهذا التأسيس منها:

- إذا تردد التخصيص بين تقدير نفي ما عدا التخصيص وبين تخريج دلالة الخطاب على مجرى العرف كان تردد التخصيص بين هاتين الجهتين(٧) بمعنى أن العرف يضحى قرينة في ترجيح التخصيص مع أن الخطاب لا يقر ظاهره بذاك مثله مثل اللفظ يلحق بالمجمل إذا احتمل أكثر من وجه في الدلالة، وهذا الحل في التأويل مرده إلى علة لغوية جعلت اللفظ يراوح معناه بين وجوه كثيرة لا يكاد يستقر على إحداها إلا بالعرف. بل إن العرف قد يخصص النص الظاهر الدلالة.

يقول تعالى:**(**فإن خفتم ألا يقيما حدود الله فلا جناح عليهما فيما افتدت به**)**(٨). ذهب الشافعي إلى حمل هذه الآية على العرف الجاري في مثله، في أن الزوجين لا يتخالفان ولا يتقامطان على الحب والثقة والتصافي، وإنما تسمح المرأة ببذل المال المحبوب، ويستبدل الزوج عنها مالاً إذا أظهر تقالياً وشقاقاً، فكان أن أجري الخطاب ـ خطاب الآية- على محمل التخصيص بسياق العرف وإن كان ظاهر خطاب الآية ينص على اختصاص المفادة بحالة الشقاق(٩) فقط.

إن الأخذ برافد العرف في تخصيص دلالة الخطاب الشرعي، يوحي بأن النسق التركيبي الذي تأسست وفقه لغة الخطاب، هو نسق يقدم لكل ظرف قرائي أدوات لتأويل المعنى وترجيح الدلالة.

ثم إن الشارع خلق في الخطاب سر إعجازه اللغوي بأن ركب بالمحدود ـ وهو النسق اللغوي- تعابير للدلالة على اللامحدود، وهو عالم المعنى الممتد عبر الزمن إلا أن ثمة قرائن غير لغوية ـ (منطقية) ـ تعمل كسند إشاري، وإيصالي للنظام اللغوي، ولذلك فتح علماء أصول الفقه في باب تخصيص العام منافذ هامة، وقدموا أدوات تأويلية نذكر من بينها: التخصيص بدليل العقل، وبدليل الحس وبدليل العرف،والتخصيص بنص مستقل عن النص العام ’إلا أنه مقارن له في النزول.(١٠)

كما أضاف علماء آخرون أدوات تأويلية أخرى مثل: التخصيص بدليل العادة ومثاله: رأيت الناس قد أتوا جميعاً – فعادة تصريف الكلام تقتضي أن المقصود بعض الناس، لا جميعهم، ومن ذلك قوله تعالى: **(**الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم**)**(١١) كما أن هناك التخصيص بقرائن الأحوال، كقول السيد لغلامه: ائتني بمن يخدمني" فالمقصود من يصلح لذلك .ويقصد علماء الأصول بدليل العقل،إخراج بعض عناصر العام من حكم العموم واستقلالها بدلالة خاصة وقد قدم العلماء أمثلة لهذا النوع من التخصيص مثل قوله تعالى: (ولله على الناس حج البيت لمن استطاع إليه سبيلا**)**(١٢). فإن الخطاب يقتضي إخراج الصبي والمجنون من دلالة الآية العامة، لإفادة العقل بعدم تكليفهما(١٣).

أما التخصيص بأداة الحس فمرده إلى المشاهدة والتجريب، وبه أخرج علماء أصول الفقه "السماوات والجبال والأنهار" من دلالة لفظ العموم والاستغراق في تعبير "كل شيء " في قوله تعالى وصفاً لعقوبة الريح التي نزلت بقوم عاد: **(**تدمر كل شيء**)**(١٤) ثم هناك أداة العرف، في تخصيص ما ورد عاماً في الخطاب، وهو يعني الأخذ بمرجعية اللفظ في قاموس العرف الاجتماعي، لتأويل دلالته. يقول أحمد الحصري في تعريف هذا النوع من التخصيص: "هو حمل ما قاله المتكلم بلفظ عام، على ما جرى عليه العرف في كلام [المجتمع] بمثل ما تكلم به".(١٥)

ويعد هذا التخصيص أداة مهمة في تأويل الوثائق التاريخية وفي قراءة النصوص التراثية، وما فيها من عقود ومواثيق، كتبت بمراعاة العرف الاجتماعي العام في تصريف الألفاظ، فلو أوصى رجل بجميع ماله، وكان العرف يقيد لفظ "المال" بالغنم فقط، فإن الدلالة المنعقدة هي الدلالة العرفية.

وقد قسم العلماء أدوات العموم إلى أدوات شكلية لفظية، وأدوات معنوية اقتضائية، مثل العقل والعرف.(١٦) لأن

تحديد إطار المراجع الكلامية، هو تعيين لمقصدية الخطاب وخروج بنظام اللغة العام إلى إحداث نظام خاص محكوم بالوضع العرفي. ففي معرض حديثه عن أنواع الدلالات يشرح الآمدي دلالة غير المنظوم، ويؤسس حدها على قصد المتكلم وطبيعة الملفوظ به يقول الآمدي: "وهو ما دلالته لا بصريح صيغته ووضعه".(١٧) ويعني ذلك أن السياق اللغوي قد يخرج بالدلالة الوضعية إلى الدلالة العرفية-كما هو حاصل في المثال السابق الذي سقناه - ويشمل السياق كل عناصر الخطاب والحيثيات التي سيق ضمنها، أو ما يسمى "بسياق الحال والمقام"، ويقوم التأويل هاهنا، بجمع كل الدلائل الناصة على صحة المعنى المستنبط، والدلالة الراجحة المقصودة، وهذه الدلائل منها ما يرتد إلى معايير لغوية، ومعايير غير لغوية نفسية موضوعية، يقدّم سيف الدين الآمدي هذه المعايير لإثبات وجه المدلول الصحيح في حالة وجود تعارض بين خطابين منقولين، فيقول: "والترجيح بينهما منه ما يعود إلى السند، ومنه ما يعود إلى المتن، ومنه ما يعود إلى المدلول، ومنه ما يعود إلى أمر من خارج: فأما ما يعود إلى السند، فمنه ما يعود إلى الراوي، ومنه ما يعود إلى نفس الرواية ومنه ما يعود إلى المروي ومنه ما يعود إلى المروي عنه".(١٨) فلكي نرجح إحدى الدلالتين المحمولتين ضمن خطابين، مختلفين في مداخلهما المعجمية وتركيبهما السياقي، ومتفقين في العلة والموضوع، نعمل تلك المعايير الأربعة التي حددها الآمدي وهي: السند والمتن والمدلول والحيثيات الخارجية.ويمكن أن نضع هذه المعايير المرجحة لدلالة الخطاب في الترسيمة الآتية:

متعلقات الترجيح



السند المتن المدلول الحيثيات ß الخارجية

الراوي الرواية المروي المروي عنه

فالخطاب الشرعي باعتبار معيار "السند" يحلل للتحقق من قيمته بمقياس الكذب والصدق، ولذلك يعد السند مدخلاً مهماً لفهم الخبر والوقوف على دلالة الخطاب المقصودة، ويبدأ تحليل السند بفحص دقيق لشخصية "الراوي" لارتباطها الوثيق بسوق الخطاب، وانتظام عناصره اللغوية، وقد يتعدد الرواة وبالتالي ينظر إلى الرواية المنقول بواسطتها الخطاب ومتعلقاتها.وإذا كان السند يمثل بؤرة اهتمام علماء الأصول، فإن المتن يعد مصححاً للسند، خاصة إذا تعددت رواياته وصيغه.

وقد أحصى الآمدي أكثر من خمسين سمة تمييزية"(١٩) لطبيعة الخطاب باعتبار المتن، وما يمكن أن يؤول إليه من الدلالات وأبرز هذه السمات المحددة لطبيعة المتن ترجع إلى:

١-**السمة الإنشائية:** وهي تتعلق بطبيعة الخطاب من حيث أنه أمر، نهي، إباحة، ندب...

٢-**السمة البلاغية:** وهي تتعلق بطبيعة الخطاب من حيث أنه حقيقة،مجاز، اشتراك..تواطؤ، وعلاقة ذلك بالإضافات النوعية لدلالة الخطاب.

٣-**السمة اللغوية:** وتحدد بالنظر إلى طبيعة التواضع والاصطلاح: تواضع عرفي، أو شرعي، أو تخصيص الوضع بالعرف، أو تقييد المعنى بمقتضى الحال.

٤-**السمة الوظيفية:** وتعين بالنظر إلى دلالة الخطاب على المطلوب مع شدة المعنى أو ضعفه ويدخل في ذلك التكرار والتأكيد، كما توحي هذه السمة بضرورة الأخذ بالقيمة التداولية لعناصر الخطاب وبعرفية الدلالات.

٥- **السمة العلائقية:** وهي تتعلق بما يعقده سياق الخطاب من دلالات ترتبط عبر

امتدادات معينة، ونعني بذلك مختلف العلائق التي تنجم عن تأويل لدلالة الخطاب مثل علاقة الالتزام أو المطابقة أو الاقتضاء أو الإيماء أو الإشارة.

وهذه العلائق في مجموعها تشكل حقلاً دلالياً ومفهومياً تنتظم وفقه وضمنه كل الدلالات المقصودة.

٦- **السمة البنيوية:** وتتعلق بالمنطوق وغير المنطوق وبالعموم وصيغه والخصوص وطرقه،كما تتعلق بالبنية المسكوت عنها في النص باعتماد قرائن لغوية ومنطقية.

٧- **السمة التركيبية:** وهي تتعلق باستثمار المعطيات التركيبية النحوية في تصريف دلالة الخطاب، وفي تأويل بنيته، خاصة في مجال تعلق الشرط بالجزاء، والعلة المستنبطة من هذا التعلق، والتي وظفها الأصوليون في إلحاق النصوص بعضها ببعض، كما قد تكون السمة التركيبية قرينة لغوية لترجيح دلالة الخطاب. وقد عقد العلماء في هذا المجال دراسات في دلالة الجمع المعرف ومتعلقاته، ودلالة الجمع المنكر وصيغه، ووظيفة أدوات الاستثناء والشرط والغاية في تحديد المعنى وتأويل الدلالة(٢٠).

هذه هي أبرز السمات التي وضعها الآمدي لترجيح دلالة الخطاب،من ضمن خطابين أو أكثر اشتركا في النسق التركيبي واختلفا في تصريف الحكم الشرعي. وهي سمات ترتد في مجملها إلى لغة التعبير عن المعنى، وما تمده هذه اللغة من علائق مختلفة سواء مع العرف الاجتماعي أو مع التجريب النفسي أو مع التراث التاريخي للأمم في مجال الوضع والاصطلاح. فقد أثبت علماء الأصول، أن دلالة اللفظ قد يتدرج بها التخصيص – نزلاً - بقرينة العرف، أي أن العام في دلالة اللفظ قد يخصص، والمخصص قد يجري عليه ما أجري على العام من التخصيص، وهكذا كما أن كثيراً من الدلالات في الخطاب الشرعي والنبوي على الخصوص- يرفع عنها الاختلاف في التأويل بمراعاة القرائن فوق اللغوية ونعني بها القصدية المتعلقة بالإيماءات والإشارات وأحوال المتكلم أثناء إلقاء الخطاب، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالتجريب النفسي، ومهما جددت اللغة في أنساقها وفي سياقاتها التركيبية فإن المعجم يظل هو، كسابق عهده. وإن اندثرت ألفاظ واستحدثت أخرى، إلا أن هذا يمثل نسباً قليلة من المعجم العام للغة، ويعني ذلك أن التراث التاريخي للأمم يظل يتحكم في دلالات اللغة وبواسطته فسرت ألفاظ كثيرة في مجال استنباط الأحكام من النصوص.

أما متعلقات الترجيح – بعد المتن - فتتعلق بالمدلول، كما أوضح الآمدي، وصلة المدلول بالمتن صلة أساسية، لأن استنباط الحكم يتوقف على هذه الصلة وحقيقتها، فإن كان ينظر إلى المتن باعتبار قوة نسقه وصحة معجمه، وفصاحة تركيبه، فإن ذلك يقود إلى تأويل المدلول تأويلاً صحيحاً، ومادامت أنساق اللغة غير متجانسة، بل هي مفتوحة على التشكل المستمر، فإن المدلول يتغير حقله المفهومي تباعاً، لتغير مقتضيات القراءة والتأويل، ويعني ذلك أن المدلول يمد علاقات مختلفة ومتعددة إلى مدلولات أخرى يرتبط بها عبر نسق خطابي معين وضمن علائق مفهومية كالعلاقة الغائية الموجودة بين المسند والمسند إليه، في قوله تعالى: **(فنظرة إلى ميسرة)**.(٢١) فما هي حدود الإسناد؟ ومتى يدخل الحد في فعل الإسناد؟ بمعنى قوله تعالى: الإنظار إلى وقت اليسر، فالقرينة المنطقية تفيد أن الإنظار يتوقف متى حصل اليسر على نقيض قوله تعالى: **(وأيديكم إلى المرافق)**.(٢٢) فإن الحد وهو لفظ "المرافق" داخل في فعل الإسناد ويشمله حينئذ الحكم.

وقد طرح الأصوليون في هذا الموضع من التأويل إجراءات نظرية لحسم الجدل في إلحاق الحد، وهو الواقع بعد أداة الغاية (حتى، إلى) بدلالة فعل الإسناد، إلا أن ذلك تمخض عنه مذاهب ستة لخصها أحمد الحصري(٢٣)

حين طرح سؤال: هل تدخل الغاية في المغيا؟ وأشار إلى اختلاف علماء الأصول في الغاية نفسها إذا كانت غاية انتهاء، هل تدخل في المغيا كقولك "أكلت حتى قمت" هل يكون القيام محلاً للأكل أم لا؟ والمذاهب التي أجابت عن هذه الإشكالية الدلالية هي:

- **المذهب الأول:** أن غاية الانتهاء تدخل فيما قبلها.
- **المذهب الثاني:** إذا كانت الغاية للانتهاء لا تدخل فيما قبلها.
- **المذهب الثالث:** أراد التفصيل في المسألة بوضع نظرية مطردة القواعد بحيث إذا كانت الغاية من جنس ما قبلها دخلت فيه، وإلا تعذر دخولها فيه.
- **المذهب الرابع:** طرح أدوات إجرائية للتمييز بين دخول الغاية في حكم ما قبلها أو عدمه، فقال: إن غاية الانتهاء إن تميزت عما قبلها بالحس نحو: **(**أتموا الصيام إلى الليل**)**(٢٤) لم تدخل وإن لم تتميز بالحس مثل: "وأيديكم إلى المرافق". فإنها تدخل الغاية في حكم ما قبلها.
- **المذهب الخامس:** يقرن دخول الغاية في دلالة ما قبلها من عدمه بوجود التحديد الدقيق من المبتدى إلى المنتهى (من ...إلى...) فإن حصل ذلك لم تدخل الغاية نحو: بعتك هذه القطعة الأرضية من هذه الشجرة إلى هذه الشجرة".

وإن لم يكن هذا التحديد الدقيق جاز الوجهان: أي عدم دخول الغاية،ودخولها، وحينئذ يؤول الكلام بمعنى مع:

- **المذهب السادس:** يرى أن تحديد الغاية متوقف على قرائن لفظية وأخرى حالية، فمن القرائن اللفظية أدوات اللغة المحددة، ومن القرائن الحالية، مقتضى التخاطب، وما يصاحب ذلك من إيماءات وإشارات دالة على الغاية.

هذه جملة آراء علماء الأصول في تخصيص الحكم بالغاية، إلا أن المسألة نتجت منها إشكالية دلالية وهي حكم الغاية هل يلحق بحكم ما سبق في الخطاب، أو لا؟ والحقيقة أن هذه التفريعات العلمية لمسألة التخصيص، في حقل أصول الفقه، أفادت كثيراً من المعطيات اللغوية، وهي إذ تثير إشكالية فهم النسق التركيبي لترجيح الدلالة واستنباط الحكم، تقدم تفسيرات مقنعة في هذا المجال عمادها "التأويل" الذي يأخذ بالمعطى الدلالي للخطاب بناء على مؤشرات شكلية تتعالق مع المؤشرات المنطقية الموضوعية، وإذا كان النص الشرعي- والقرآني على وجه أخص- قد اختصر مسافة التأويل في حسمه لقضية "المقصدية" من الوجهة التبليغية الإيصالية، الهادفة، فإن ما يطرحه هذا النص بقي في حقيقة الأمر متعلقاً بأفق القارئ، المؤهل، والاحتياطات الموضوعة أثناء متنزلات النص على الواقع الدلالي المتغير باستمرار، على نقيض النص النبوي الذي أفادت الدراسات الفقهية في هذا المجال أن على العلماء حسم قضية "المقصدية" أولاً، وذلك في تحقيق دقيق لعلاقة النص بالمتكلم،والمراحل التي وجب فحصها وهي التي بسطنا حولها البحث في "متعلقات الترجيح" وهي تشمل: الراوي والرواية، والمروي، والمروي عنه، وهي مؤلفات السند، فضلاً على نقد "المتن، وتحقيق القيمة العلائقية بينه وبين "المدلول". وتقوم "الحيثيات الخارجية" أو كما سماها الآمدي "بأمر من خارج" على تعضيد مسألة ترجيح دلالة النص وهي تتعلق في الخطاب القرآني "بأسباب النزول" وإمكانية تخطيها للموضع المكاني والميقات الزماني للتنزل الأول، وهنا يفتح الخطاب على العموم، ويقدم في متنه أدوات ومفاتيح للتكيف مع الواقع المستجد، ويسمح للعلماء المؤهلين استنباط نصوص أخرى تستجيب للتنزلات المتعاقبة، وفق شروط موضوعية يفرضها النص من جهة والبيئة أو الواقع من جهة أخرى. أما الخطاب النبوي فتتعلق دلالاته الخاصة بالمقام الذي جرى تصريف الخطاب فيه.فضلا عما يصاحب ذلك من ملامح إيضاح الدلالة وهو

ما سمي في كتب الأوليين بـ "البيان بدلالة حال المتكلم". ويتعلق أساساً بالسكوت عن أمر يعاينه النبي صلى الله عليه وسلم يكون إقراراً بجواز ذلك الأمر وقد ساق أحمد الحصري(٢٥) أمثلة عن هذا السكوت الذي يكون بياناً، وهو مؤشر خارج النص إلا أنه يتشكل وفقه النص، نص التشريع.

وهذه المتعلقات الأربعة (السند، المتن، المدلول، الأمر الخارجي) هي قرائن يتعلق على أساسها تحديد المعنى المراد من النص، فالسند وإن كان نصاً آخر غير نص الدلالة، إلا أنه يعين بشكل دقيق طبيعة المقصدية، وذلك بتحديد شامل لصاحب النص، فقد ثبت في الحقل الأصولي أن استحضار المرجعية الكافية المتعلقة بمُصدِّر الخطاب عبر ناقل الخطاب- تعين بشكل بارز على الوقوف على مراد الخطاب، ولما كان تصريف المعنى يتم بطرق غير محصورة من الأنساق اللغوية، كان تحصيل المدلول من متن الخطاب يمر عبر مراحل من معاينة الطبيعة المعجمية والتركيبية للفظ فضلاً على أصوله الاشتقاقية وقيمته التداولية، ونظراً للعلاقة الجدلية بين الدال والمدلول من حيث تغيير بنية المدلول، ليتماشى مع البعد التداولي الذي أضحى عليه اللفظ ، ذلك أنّ "دلالة النصوص ليست إلا محصلة لعملية التفاعل في عملية تشكيل النصوص وصنعها من جانبي اللغة والواقع. وكلا الجانبين هام لاكتشاف دلالة النصوص"(٢٦) وتتبادل اللغة والواقع الأدوار والمراكز، فاللغة – لغة النص- تتبدى واقعاً بملامحه وقيمه، من جهة، وخاصة حين التنـزل الأول، وعندما تعجز هذه اللغة على محاورة الواقع الجديد واستمداد ملامحه الحديثة، يتحول هذا الواقع إلى لغة وإلى خطاب ليفرض أنماطه في القراءة والتأويل على واقع اللغة – لغة النص- فهناك إذن طرفان في حوار التفاعل بين النص والقارئ: واقع اللغة ولغة الواقع، ويقود هذا التفاعل إلى اعتبار أن أمر الدلالة لا يحمله الخطاب كنسق لغوي وإنما مرده إلى الطبيعة الإنتاجية التي يحول عبرها القارئ خطاب النص إلى خطاب ذي مقاصد دلالية، لا يمكن أن تحصل على نمط معين إلا بواسطة ذلك التفاعل المتميز، بحيث إذا تغير واقع القارئ تغير نمط الإنتاجية للدلالة المقصودة والذي يجعل التفاعل منتجاً هو ما يتوافر لدى القارئ من أدوات تحاور النص لاكتشاف دلالته وحصرها حصراً دقيقاً، ولعل أبرز تلك الأدوات علوم العربية فبها عُرف العام من الدلالات والخاص، كما حدد المطلق والمقيد من الألفاظ، وبسطت أدوات التخصيص مع اختلاف بين المذاهب. يربط الآمدي دلالة النص بالمقصدية المرادة من قبل المتكلم، فإذا انتفت هذه المقصدية فلا يحمل اللفظ إلا على ظاهره، ويتخذ الآمدي من هذه القضية قاعدة لغوية عامة تندرج ضمن رؤيته العلمية النظرية لعلاقة الدلالة بالقصد استناداً إلى الموقف النفسي للمتكلم خاصة حين يصدِر خطاباً يعد خروجاً استثنائياً عن المواضعة اللغوية. فقد يأتي "اللفظ الغطاء"- الذي يشرف على حقل من المعاني والدلالات المشتركة والتي تحمل ضمن ألفاظ معينة. فيتم - في الخطاب- تخصيص إحدى هده الدلالات "باللفظ الغطاء" فتحدث حينئذ إشكالية دلالية فهل يحمل اللفظ الغطاء- في خطاب معين- على دلالته العامة أو على دلالته المخصصة؟ يقول الآمدي مجيباً:" ...وكذلك كل حكم ثبت جوازه على خلاف العموم المخصص لا يكون رخصة، لأن المخصص بين لنا أن المتكلم لم يرد باللفظ العام لغة صورة التخصيص، فلا يكون إثبات الحكم فيها على خلاف الدليل، لأن العموم إنما يكون دليلاً على الحكم في آحاد الصور الداخلة تحت العموم لغة مع إرادة المتكلم لها، ومع المخصص فلا إرادة".(٢٧)

ومن الدليل القائم على وجود التخصيص ما عرف في حقل أصول الفقه " بالتخصيص بالنص غير المستقل وهو يأتي في شكل قرائن

لغوية تخرج اللفظ العام إلى اللفظ المخصص، وذكر العلماء في هذا المجال قرينة الصفة، والاستثناء، والشرط والغاية، وبدل البعض من الكل. يقول أحمد الحصري معرفاً هذا النوع من الدلائل المخصصة:" نريد بغير المستقل النص الذي يكون جزءاً من الجملة المشتمل عليها النص العام، فهو نص غير قائم بنفسه، بمعنى أنه لا يستعمل إلا مقارناً للعام لعدم استقلاله بنفسه"(٢٨).

فهذا النص غير المستقل يقابله النص المستقل وهو ما كان نسقاً خارجاً عن النص العام يخصصه ويبينه كتخصيص الحديث النبوي للخطاب القرآني، أو تخصيص الخطاب القرآني لخطاب قرآني منفصل، وهذه الآليات الشكلية تمثل إحدى دعائم النظرية الأصولية في تخريج الأحكام واستنباط الدلالات وهي تطرد مع كل نص لغوي يبغي تصريف الحكم الدلالي وتوضيح المعنى.

ولعل جماع تلك القرائن كلها قرينةُ الصفة، فقد أفاض العلماء في تفصيل أحوالها، ووضعها موضع القواعد العلمية، فإذا وقعت الصفة بعد متحد، اختص بها مثل: أرحم الأطفال اليتامى، وإن وقعت بعد متعدد كان في ذلك الخلاف: هل ترجع إلى الجميع أو ترجع إلى الأخير...ولا تزال الصفة تخصص الموصوف، وكلما كثر الوصف قل الموصوف(٢٩) ومثل ذلك مثل الحقل الدلالي التي تنتظم فيه الألفاظ وفق علاقتها المفهومية، وتشترك في جملة سمات وأوصاف: فقد يطلق الطفل حين يبدأ في تسمية العالم الخارجي، على كل شئ يحمل أوصافاً مثل: دائرية، متدحرجة، وصف كرة ويتشكل الحقل حينئذ من كرة تنس، برتقالة، تفاحة، إلى غير ذلك من الأشياء التي تنطبق عليها تلك الأوصاف. وكلما زادت الأوصاف قل عدد الموصوف، يعني أنه كلما زادت السمات الجوهرية والعرضية في عناصر الحقل الدلالي ضاق الحقل، والعكس صحيح أيضاً. فالتخصيص يدخل ضمن حصر مجال الحقل الدلالي المتعلق بالموصوفات، وكلما أريد تخصيص حقل الموصوفات جيء بأوصاف مناسبة لذلك الحقل، وما يزال الحقل يخصص بالوصف حتى إذا لم يعد وصف يخصص به أغلق مجال الحقل الدلالي للموصوفات، ويثبت حينذاك الحكم.

وقد يخرج التخصيص عن باب الصيغ اللفظية والقرائن اللغوية أو ما اصطلح على تسميته بالأدلة المتصلة، إلى قرائن تعود إلى قدرة "المتلقي" على لحظ التخصيص والاستدلال عليه بما سمي بـ "الأدلة المنفصلة" وهي قرائن لا تلحظ في سياق الخطاب اللغوي، وإنما لها موقعيتها العلائقية بعناصره، كما أن وعي المتلقي بآليات تصريف دلالة الخطاب يخول له توظيف قدراته العقلية والحسية لإخراج بعض ما تناوله اللفظ في سياق الخطاب من حيز الدلالة العامة إلى حيز الدلالة الخاصة يقول الآمدي مشيراً إلى تلك القرائن غير اللفظية:" إن دلالة الألفاظ على المعاني ليست لذواتها، وإلا كانت دالة عليها قبل المواضعة، وإنما دلالتها تابعة لقصد المتكلم وإرادته، ونحن نعلم بالضرورة أن المتكلم لا يريد بلفظه الدلالة على ما هو مخالف لصريح العقل فلا يكون لفظه دالاً عليه لغة، ومع عدم الدلالة اللغوية على الصورة المخرجة لا يكون تخصيصا"(٣٠).

هذه الآليات اللغوية التي اعتمدها العلماء في التراث العربي، يمكن أن تتخذ كمداخل أساسية في تحليل الخطاب، وإن تعلقت بالنص الشرعي واستمدت أطرها التنظيرية من سياقاته الدلالية ومن مضامينه الوظيفية، إلا أنها ارتكزت على معطيات الخطاب النسقية ووحداته اللغوية في مستوياتها التركيبية، كما ركزت على تعالق البنية اللسانية في الخطاب بالبنية الدلالية عبر مسارات التأويل التي تفضي في الأخير إلى ترجيح إمكان دلالي من ضمن إمكانات دلالية متعددة يطرحها نسق الخطاب.

هوامش البحث:

١-الإمام الجويني: البرهان في علوم القرآن ج١ ص ١٧٣
٢- أحمد الحصري: استنباط الأحكام من النصوص-ص١٦٦-.١٦٧
٣- الشوكاني: إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول:ص١٢٨-.١٢٩
٤- انظر الغزالي: أبو حامد : المستصفى من علم الأصول، الجزء الثاني ص ٢٥-٢٦.
٥- انظر الإمام الجويني: البرهان في علوم القرآن ج١ ص .١٧٤
٦- الآمدي: سيف الدين : الإحكام في أصول الأحكام – ج٢ – ص ٣٧٢.
٧- انظر المصدر السابق ج١-ص ١٧٧.
٨- سورة البقرة – آية ٢٢٩
٩- المصدر السابق ج١ ص ١٧٨
١٠- انظر أحمد الحصري – استنباط الأحكام من النصوص-ص٢٧٧ .
١١- سورة آل عمران آية .١٧٣
١٢- سورة آل عمران آية ٩٧ .
١٣- انظر الغزالي: المستصفى من علم الأصول- ج٢ - ص٢٧.
١٤-سورة الأحقاف – آية ٢٥ .
١٥- أحمد الحصري: من استنباط الأحكام من النصوص ص: .٢٨١
١٦- انظر: عبد الله بن عباد العجلي الأصفهاني-ج٤-ص: ٢٢٨-٢٢٩.
١٧- الآمدي (سيف الدين) الإحكام في أصول الأحكام-ج٣ ص: ٦٤.
١٨- المصدر السابق ج٤ ص: .٢٤٢
١٩- انظر: الإحكام في أصول الأحكام-ج٤-ص: .٢٤٢
٢٠- انظر: بن عباد العجلي الأصفهاني : الكاشف عن محصول في علم الأصول – ج٢ –ص .٣٠٨
٢١- سورة البقرة - الآية: ٢٨٠.
٢٢- سورة المائدة - الآية: ٠٦.
٢٣- انظر: استنباط الأحكام من النصوص-ص: ٢٥٦
٢٤- سورة البقرة-الآية .١٨٧
٢٥- أنظر كتابه: استنباط الأحكام من النصوص- ص: ٤٣٦-.٤٣٧
٢٦- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن ص .١٠٨
٢٧- الآمدي (سيف الدين)الإحكام في أصول الأحكام ج٢-ص٣١١
٢٨- أحمد الحصري:" استنباط الأحكام من النصوص. ص ٢٥٢-٢٥٣
٢٩- المرجع السابق، ص ٢٥٤-.٢٥٥
٣٠- الإحكام في أصول الأحكام، ج٢، ص ٣١٥.

q q

سمات الكتابة في القصة القصيرة جداً
(قراءة تطبيقية)

أحمد السماوي

تمهيـد

لم يتسنّ للنظريّة الأدبيّة أن تستقرّ على حال؛ وذلك لأنّ الصراع بين جنس أدبيّ وخطاب أمرٌ لا مفرّ منه. ومن شأن هذا الصراع أن يُسلِم إلى إعادة نظر في ما تنتهي إليه هذه النظريّة من تسييج للظاهرة الأدبيّة. ومن قبيل عدم الاستقرار هذا ما حفّ بالتنظير للأقصوصة. فهي قد حقّقت، بوصفها جنساً سرديّاً، بعض الاستقرار منذ أن نظّر لها إدغار ألان بو (Edgar Allan Poe) والشكلانيّون الروس. لكنّها لم تفتأ تبتدع طرائق في الكتابة على غير مثال سابق؛ الأمر الذي جعل منظّراً من قبيل رنيه إيتيانبل (René Etiemble) يتكلّم على الأقاصيص بدل الأقصوصة فيقول: «الأقصوصة حاضرةٌ في كلّ مكان ولكنّها غير قابلة للإمساك بها. هي موجودة، لكن من دون جوهر»(١).

ويبدو أنّ هذا الذي انتهى إليه إيتيانبل قد جاء الإبداع الأقصوصيّ المعاصر ليخلخل جانباً منه. ففي الفترة المتراوحة بين أواخر الألفيّة الثانية وبداية الألفيّة الثالثة ظهرت نصوص لها صلةٌ بالأقصوصة في أكثر من بلد عربيّ. لكنّها تختلف عنها في الآن نفسِه. وقد اصطلح أصحابُها على تسميتها "قصّة قصيرة جدّاً"، وهو مصطلح معروف، و"قصّة ومضة" و"قصّة لمحة" و"لوحة قصصيّة"(٢). واخترنا لها من التسميات "الأقصوصة الومضة" للجمع بين القصر (صغر الحجم) المستفاد من وزن "الأفعولة" وبين الوميض(٣) الذي له بالإشارة الخفيّة صلة دلاليّة(٤).

وبروز هذا الصنف من الإبداع حفز همّة الدارسين للتصدّي له. فهذا أحمد جاسم الحسين، الأقصوصيّ والباحث الذي له من الأقاصيص الومضات مجموعتان يؤلف في الموضوع كتاباً منذ عام ١٩٩٧(٥). إلاّ أنّ المفاهيم التي قدّمها عن الأقصوصة الومضة ظلّت ضبابيّة غائمة. فالقارئ لا يظفر لخصائصها الدقيقة بتحديد معيّن. وقد انتبه المؤلف لذلك. فبرّر صنيعه بأنّه مسكون بالأسئلة لا بالأجوبة(٦). وأفرد محمّد القاضي فصلاً من كتابه **إنشائيّة القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة** خصّصه للحديث عن المقوّمات الجماليّة للأقصوصة الومضة. فإذا هي ستٌّ: التكثيف والشعريّة والتخييل والرمز وأحاديّة الرؤية والمحاكاة الساخرة. وقد استند للتدليل على هذه المقوّمات جميعها إلى أقاصيص ومضاتٍ تونسيّة.

وسنبني على ما انتهى إليه القاضي لتلمّس سماتِ الكتابة في الأقصوصة الومضة اعتماداً على آخر ما أصدر أحمد جاسم الحسين، وهو مجموعته **خبي صة**. وسنركّز الاهتمام على مسائل أربع رئيسة هي البنية والأثر والشعريّة ووجهة النظر في

الأقصوصة الومضة.

١. بنية الأقصوصة الومضة

لعلّ أوّل ما يجب التنبيه عليه عند الحديث عن الأقصوصة الومضة هو تبرير تسميتها اعتماداً على معيار الطول. فقد سمّيت الأقصوصة كذلك لكونها أقصر من الرواية. أمّا الأقصوصة الومضة فتقتضي أن تكون أقصر من الأقصوصة. وهذا سبب تسمية أحمد جاسم الحسين ومحمّد القاضي إيّاها بـ"القصّة القصيرة جدّاً" (Short short story). وفي ما فعله أحمد جاسم الحسين في مجموعته تأكيدٌ لهذا الطول المتقلّص. فلم تعد الأقصوصة الومضة تُعَدّ بالصفحات لأنّها في المجموعة كاملة لم يتجاوز ستٌّ منها فقط صفحتيْن، في حين جاءت البقيّة في صفحة أو أقلّ. وعدد ما جاء في المجموعة تسعٌ وستّون أقصوصة ومضة. وما به تعَدّ الأقاصيص الومضات إذاً إنّما هو الكلمات. فهي تتراوح بين خمسَ عشرةَ كلمةً في الأدنى ومائة وأربع وخمسين في الأقصى(٧).

ومثل هذا الكمّ المحدود من الكلمات يجعل لمفهوم الوميض مصداقيّته لأنّه يشير إلى سرعة التناول الشبيهة بسرعة ظهور البرق. ولا تختلف آنذاك أقصوصة ومضة عن غيرها من مثيلاتها إلاّ بكيفيّة بنائها. ولهذا البناء، في المجموعة المدروسة، أشكالٌ خمسة رئيسةٌ هي بناء التدرّج والبناء الدائريّ والبناء النادريّ وبناء التوازي وبناء الاستدلال.

قد تبدو المعايير التي في ضوئها تمّ هذا التصنيف متباينة. ففيها ما يمتّ بصلة إلى الشكل وفيها ما يرتبط بالمحتوى. لكنّ الذي يبدّد هذا الوهم هو انسجام الأقصوصة الومضة بناءً ومضموناً.

يتمثّل بناء التدرّج في انقطاع الحركة بالتوازي مع ضيق الفضاء بما هو مجال اتّصال. من ذلك أنّ الشخصيّة، في "ثمّ انقطعت أخباره"، تكاتب أهلها مرّتين في الشهر فمرّة كلّ شهر فمرّة في السنة فلا مرّة البتّة(٨).

والبناء الدائريّ هو ذاك الذي يسمح بقراءة الأقصوصة الومضة من بدايتها أو من نهايتها من دون أن يطرأ عليها تشويه. ومثال ذلك الأقصوصة الومضة "تنصّت على أسرار الناس!"(٩). فالمدرّس الخصوصيّ، إذ يشكو، في البدء، لزوجته إهمال الأب ابنته التي يسهر هو المدرّس على تعليمها، يقع، في النهاية، في ورطة التغزّل بالفتاة وهو المتزوّج وله طفلان. فهل الورطة سابقةٌ الإهمال أم هل الإهمال سابقٌ الورطة؟

وشبيه بهذا قراءة عنوان الأقصوصة الومضة الوارد في البداية عند نهاية الجملة الأخيرة منها(١٠) وهو "لا تنفع معكم؟". فقد سأل الأب أبناءه عمّا إذا كانوا يرضون به أباً. فما كان من أحدهم إلاّ أن اقترح عليه ترشيح اسم آخر معه. فكان ردّه: «فعلاً.. الديمقراطيّة...». وعدم إكمال الأب جملته مردّه إلى أنّ المطلوب معروف ما دام العنوان قد قاله بعد! وبذلك يلتقي أوّل الأقصوصة الومضة بآخرها فيتمّ انغلاق الدائرة.

وقد تغيّب الأقصوصة الومضة، منذ فاتحتها، نهايتها، حتّى إذا جاءت النهاية جاءت مضحكة. وهذا ما سمّيته "البناء النادريّ" أي المتّخذ شكل النادرة. فالأقصوصة تُعِدّ للضحك العدّة لكنّها لا تمهّد له بما يجعل النكتة باردةً بل هي تجنّد لها كلّ قوّتها من أجل أن تكون النكتة حارّةً. ففي "زوجتي أذكى منّي!" يزدحم المصفّقون حول التماثيل (بالجمع!) ويرفعون شعارات شتّى والزوجة تقهقه في حين يرجوها زوجها أن تهدأ. فما كان منها إلاّ أن قالت: «تذكّرت أنّ اليوم هو الأوّل من نيسان يا...!».

أمّا بناء التوازي فيتمثّل في قيام الأقصوصة الومضة على تبادل للأدوار. ومثال ذلك "أنت حمار؟" من المجموعة. فمرّة يتكلّم المتغزِّل والمتغزَّل بها صامتة وأخرى تتكلّم المتغزِّلة ويصمت المتغزَّل به. وفي الحاليْن يفشل الفتى في مراودته(١١).

وآخر أشكال البناء هو بناء الاستدلال.

ومثاله أقصوصة "لا تنفع معكم؟". ففيها تمهيد يقوم عليه دليل هو حدثنا جمع أفراد العائلة وسؤالهم عمّا إذا رضوا بأبيهم أباً على الدوام. ويقوم هذا التمهيد مقام المقدّمة الكبرى. وثمّة تمهيدٌ ثانٍ يقوم عليه دليلٌ آخر هو حدثنا الاقتراح وترشيح اسم آخر. ويقوم التمهيد الثاني مقام المقدّمة الصغرى. أمّا النتيجة المتوصَّل إليها فمفاجأة الأب أهله بأنّ الديمقراطيّة لا تنفع معهم(١٢).

لهذه الأشكال الخمسة من البناء مشروعيّتها. فهي تتّفق في الحجم وتختلف في المقصد. ويبدو أنّ للموضوع المتناوَل بالعرض دورَه في تحديد صنف البناء.

١.١. الموضوع واحد وإن تعدّد

قد ترد الأقصوصة الومضة وموضوعها واحدٌ وقد ترد وموضوعاتها شتّى. لكنّ هذا التعدّد لا يلغي الوحدة وإلاّ كان ذلك منافياً لطبيعتها. ففي الأقصوصة الومضة "وللناس فيما [كذا] يعشقون ..." خمسة موضوعات مختلفة: إصرار ابنة الخالة على الزواج من البطل ودعوة الأب ابنه البطلَ إلى الأخذ بثأر جدّ جدّه وضيق البطل النفسيُّ بسبب الأزمتيْن واهتمامُه بالمكتبة دون سائر الأشياء الأخرى وتنافسُ أبيه وأمّه على خدمة أقاربهما، هي تخدم أختها وهو يخدم أبا جدّه(١٣).

إنّ هذه الموضوعات المتعدّدة لا تخرج، في الواقع، عن موضوع واحد هو خلاص هذا البطل عبر القراءة من التنغيص الذي حصل له وقد تزوّج. فبالقراءة تسامى عن التفكير في السفاسف: تلبيةِ رغبة ابنة الخالة وموافقةِ الأب على الثأر لأبي جدّه. وشبيهٌ بهذه الأقصوصة الومضة: "يُمّه يا يمّاااااه!". ففيها هي أيضاً موضوعات شتّى: ترك الأمّ صبيّها في المهد لتحلب البقرة وتصديق الأمّ أنّ ابنها عاقر لأنّه بلغ الثلاثين ولمّا يتزوّج وعزم الابن على الزواج من غير القريبات ووعده أمّه بالتوظيف ولمّا يفعل وبقاؤه على عهده لأمّه رغم ذلك كلّه(١٤).

إنّ إيهام الأقصوصة الومضة بأنّها تشتّت الانتباه بطرقها أكثر من موضوع غايته حفز الهمّة إلى اقتناص الخيط الرابط بين الموضوعات أو إلى تركيز هذه الهمّة على النهاية.

وفي صورة ما إذا كان الموضوع مفرداً فذلك لا يعني أنّه هو المقصود وجوباً، وإنّما المطلوب البحث عن غيره. ففي الأقصوصة الومضة "فنجان قهوة" تهيِّئُ الراوية إعطاء خطيبها أباها انطباعاً سيّئاً بامتناعه عن شرب القهوة مردّه إلى اعتقادها في أنّ رفض الشرب عنوان على رفض الزيجة. لكنّ هذا الذي ركّزت عليه الأقصوصة ليس هو ما فكّر فيه الخطيب. فهو قد شرب القهوة وأثنى عليها. لكنّ رفضه، إن رفض، فمردّه إلى كره للتقليد(١٥). والدليل ورود الأقصوصة مبأّرةً تبئيراً داخليّاً. فهي تُروى من خلال عيني الراوية/الشخصيّة وهي الزوجة المتذكّرة يوم خِطبتها.

ومثل هذه الموضوعات تعدّدت أو تفرّدت مستقاة من الواقع المعيش. فالأقصوصة الومضة، من هذه الزاوية، من قبيل الانبجاسيّ(١٦). وقد تستخدم، لتوكيد هذا الطابع، متناصّات ترسّخ طابع المشاكلة فيها. من ذلك الأقصوصة الومضة "محمّد الماغوط... سامحك الله!". ففيها يستدعي الراوي مسرحيّة "خارج السرب" لمحمّد الماغوط ليذكّر بسبب امتناع الارتباط بين (هو) و(هي) وقد مرّت عشر سنوات على بداية هذا الارتباط.

ولهذه الموضوعات سواءٌ اتّسمت بالتعدّد أو التفرّد أو بظاهر يخفي باطناً اهتمامٌ بالشاذّ يوقف عليه. ففي الأقصوصة الومضة "نائم" تقابلٌ بين سلوك يعتبره الفتى والمجتمع منسجماً مع الأصول وتعتبره الفتاة بلاهةً. فالحبيبة الأولى، في نظر الأهل والفتى، ينبغي أن تكون زوجة المستقبل. لكنّ هذه الحبيبة لا ترى في كونها الأولى سوى "هبل" لأن لا تجربة لحبيبها مع النساء: «وما يهمّني إن

كنتُ الأولى أو الأخيرة يا.....»(١٧). أمّا في الأقصوصة الومضة " مثل الأطرش في الزفّة؟" فالتقابل قائم بين ذهنيّتيْن، ذهنيّة الأهل والأصحاب الذين يتعجّلون فضّ العريس بكارة العروس وذهنيّة الراوي/الشخصيّة الذي يبدو، في نظر الأهل، جاهلاً بالأصول وهو في الحقيقة ساخرٌ منها، لأنّ هذه الأصول مسيّجة بطقوس وإجراءات لا قبل له بها(١٨).

والحديث عن موضوع أو موضوعات لا يعني البتّة أنّه يُساق على أيّ وجه اتّفق بل ثمّة خِطّةٌ تُتّبع تحقّق السرديّة. فما عسى أن تلجأ إليه الأقصوصة الومضة لإنجاز ذلك؟

١. ٢. السرديّة والأقصوصة الومضة

خطاب الأقصوصة الومضة جماع ملافيظ حالة وملافيظ فعل. والحديث عن هذيْن الصنفيْن من الملافيظ يعني أنّ ثمّة ذواتَ حالة وذواتَ فعل. فهذه الذوات منفصلة عن موضوع رغبتها أو متّصلة به تعمل على أن تتحوّل لتتّصل بما هي عنه منفصلة أو تنفصل عمّا هي به متّصلة. وهذا التحوّل هو محكّ الحُبكة في الأقصوصة الومضة. ففي "كرة السلّة" من المجموعة، مثلاً، تقابل بين أمل وإحباط وبين موهبة متوقعة أو متوهَّمَة وحقيقة مرّة. وهذان الضربان من التقابل يبرزان التحوّل من الحماس إلى الفتور. وهو التحوّل الذي تسبّبت فيه الزوجة/ذات الفعل. لكنّ الراوي/الشخصيّة يتحاشى استفزازها فلا يذكر لها ذلك ولا يثير، من ثمّ، غضبها.

وإذا كانت ذات الحالة متّصلة بموضوع رغبتها وهو عشقها كرة السلّة فقد كانت ذات الفعل الزوجةُ، واعية أو غيرَ واعيةٍ، سبباً في انفصال الزوج عن هوايته. والسببُ في هذا الانفصال هو الحمل على الاقتناع بأنّ للزوج موهبةً في وقت فيه تُسقِط الزوجةُ ما بنفسها على زوجها. فما حرمها أبوها من ممارسته ترى زوجها أهلا للقيام به. وبين لحظتيْ البداية والنهاية سنوات. فهل معنى ذلك أنّ زمن الأقصوصة الومضة ممتدٌّ إلى هذا الحدّ؟

يبدو أنّ كثيراً من الأقاصيص الومضات ممتدّة في الزمان. فمن أين يأتيها الوصف بأنّها ومضة؟ أيأتيها من خطابها المتقلّص الذي يسمح بقراءتها في طرفة عين أم من تحايلها على الزمن الممتدّ لتقلّصه إلى لحظة وجيزة؟

١. ٣. زمن الأقصوصة الومضة

تمتدّ كثيرٌ من أقاصيص **خبي صة** الومضة في الزمن. من ذلك "كرة السلّة" و"لن يقع!"(١٩). وزمن "لن يقع" هذه يمتدّ من لحظة ابتسام إحداهنّ للراوي/الشخصيّة إلى لحظة دخوله العصفوريّة(٢٠). وبين اللحظتيْن تتالت الأحداث ممتدّة في الزمن. فقد لعبت (هي) يوماً بشعرها. وصنعت منه يوماً ثانياً ضفيرةً. وتحدّاها الراوي/الشخصيّة يوماً ثالثاً بالتغزّل شعراً بشَعَرها. وأكّد لها، في رسالة إليها يوماً آخر، عدم وقوعه لها. وألقت إليه، بعد أيّام، رقعةً تعلمه فيها بقدوم من يخطبها وردّ بعدئذ يشجّعها على اغتنام الفرصة. وأفاق يوماً فوجدها قد زُفّت إلى عريسها.

قد لا يكون يسيراً ضبط المدّة التي استغرقتها الحكاية لأنّ الأيّام المشار إليها عامّة غير دقيقة؛ والمؤكّد أنّها عديدةٌ. لكنّ الأقصوصة الومضة "جيران" تصرّح بأنّ زمن الحكاية ثلاثون سنة(٢١). فكيف السبيل إلى المواءمة بين الكلام على لحظة في الأقصوصة(٢٢) وامتداد للزمن في الأقصوصة الومضة؟ الجواب يسيرٌ لأنّ اللحظة المشار إليها هي لحظة التقويم. فاستدعاء الزمن الطويل الممتدّ هو استدعاء من الذاكرة لتقويم الراهن. ففي "خمسون سنة ولم يتغيّر شيءٌ!" حضورٌ طاغٍ للمضارع الدالّ على القصّ التأليفيّ المرادِ منه توكيد الرتابة في حياة الشخصيّة. فثمانية عشر فعلاً هي جملةُ ما تقوم به الشخصيّة من أعمال. وهذا التوكيد للرتابة هو تقويم الراوي في اللحظة الراهنة المحدودة في الزمن لما حصل في الخمسين سنة الماضية. وفي "جيران" ما يهمّ الراوي/الشخصيّة إنّما هو لحظة انكشاف الحقيقة: «زوجها الذي يتقبّل العزاء غير

الرجل الذي كان يبادرني: مرحباً يا جار عبر ثلاثين سنة...»(٢٣)

إلاّ أنّ زمن الحكاية الطويل هذا الذي تلتفّ عليه الأقصوصة الومضة لا يرد على هذه الشاكلة دائماً. فقد يكون لحظة وجيزة فعلاً. ففي الأقصوصة الومضة "من سيرته الذاتيّة!" الزمن هو لحظة غضب الحبيبة على الراوي/الشخصيّة لأنّه سكب على الطاولة والملابس أشياء لا يحمَد ذكرها. فهو يستعمل لأوّل مرّة الشوكة والسكّين(٢٤). والزمن أيضاً لحظة محدودة في الأقصوصة "لقد كبر". وهو الزمن الذي فيه تعهّد الأمّ لابنها وقد كبر مسؤوليّة مرافقة أخته ليشتري لها بسكويتتيْن فيعطيها واحدةً ويتقاسم معها الأخرى(٢٥).

والحديث عن تقلّص الزمن إن فعلاً وإن تحايلاً ينسجم تمام الانسجام وضيقَ الفضاء. ففي "يحدث في حارة القزّ!" يمتدّ الزمن ما بين خروج دودة القزّ تتمشّى ووجودها مطعونةً بخنجر في اليوم التالي. فاللذّة التي وجدتها دودة القزّ في غفلة من أبيها وإخوتها لم تثمر سوى الإنكار. لذلك سُجّلت جريمة طعنها ضدّ مجهول(٢٦). وما بين الخروج تجاوزاً للملل والرتابة وإنكار الجماعة الاعتراف بالدودة وبين انتهاء هذه الدودة إلى الموت تقلّصٌ للفضاء من رحابة إلى ضيق نفسيٍّ أوّلاً ووجوديٍّ ثانياً. فالتاناتوس(٢٧) (Thanatos) كان بالمرصاد للإيروس(٢٨)(Eros).

وهكذا تتعامل الأقصوصة الومضة مع الزمن فلا تهتمّ فيه إلاّ بلحظة وجيزة هي، في الغالب، لحظة تقويم، سيّان لديها زمنُها الممتدّ في التاريخ أو المتقلّص في الراهن. وهي، إذ تفعل ذلك مع الزمن، تضيّق الخناق على الشخصيّة. ويعني تضييق الفضاء المأساة. فالشخصيّة تجد نفسها إبّان انكشاف الحقيقة عاجزةً عن التصرّف بغير ما فُرض عليها التصرّف به.

وينسجم ضيق الفضاء، عادة، مع الخاتمة التي تتّخِذ في الغالب طابع الفجئيّة.

١. ٤. الأقصوصة الومضة والقفلة

تستهدف الخاتمة المفاجئة غايتيْن أساسيّتيْن هما غاية التأزيم إذا انتهت الأمور إلى ما لا تحمَد عقباه وغاية التندّر إذا انتهت الأمور نهاية ناعمة. ففي "جيران" تنتهي الأقصوصة بنقيض ما بادرت إلى الكشف عنه. فالجارة أصلاً تخجل من رؤية الرجال والجار الخلوق يسلّم على الشخصية المرويّة كلّما مرّت في طريقه. ولمّا انتهت الأقصوصة بموت الجارة تبيّن أنّ زوجها الذي يتلقّى التعازي غير من كان يسلّم على جاره. إنّ تقديم خاتمة الأقصوصة الومضة نقيض ما أقنعت به من شأنه أن يفجأ المرويّ له مثلما يفجأ الراوي/الشخصيّة. وفي الأقصوصة الومضة "تنصّت على أسرار الناس!" للمفاجأة النهائيّة علاقة مّا بدرج الأقصوصة. فالإشارة إلى تصنّع الطالبة اللعينة المفاجأة هي من قبيل البارقة(٢٩). فربّما كان الشريط الذي جاء به الأب للزوجة الحجّة الدامغة على استغلال المدرّس ضعف البنت المتغزَّل بها. فهل ثمّة قصدٌ للإيقاع بالزوج أسهمت فيه البنت وأبوها؟ وهل المخدوع الوحيد في العمليّة كلّها هو الزوجة جاء الاعتذار إليها دالاّ على تورّط زوجها في استغلال الفتاة في وقت أهملها فيه أبوها؟ وفي الأقصوصة الومضة "زوجتي أذكى منّي!"(٣٠) لا صلة تربط نهاية الأقصوصة بدرجها. فليس ثمّة سوى عزم عبّرت عنه الأفعال المضارعة المخرومة: «سنحا... سنصـ... سنبـ... سنو... سنحـ... ». وتذكّرُ أنّ اليوم هو الأوّل من نيسان إن هو إلاّ مفاجأة لكلّ من الراوي شخصيّةً والمرويّ له كليهما. وفي المفاجأة قلبٌ للمعنى. فما كان شعارات برّاقة تكشّف زيفه!!

وبهذا يتّضح أنّ الأقصوصة الومضة، إذ تعدّ العدّة للنهاية، تستجيب أكثر من الأقصوصة ذاتها إلى ما دعا إليه الشكلانيّون الروس: «على الأقصوصة بصفة خاصّة أن تحسن [تقديم] المفاجآت النهائيّة وأن تتأسّس على لغز أو خطأ يحافظ على دورها المحرّك

في الحبكة حتّى النهاية»(٣١). ومتى كان الخطاب الأقصوصيّ الوامض وجيزاً فالجهد الذي يبذله الراوي من أجل بلوغ النهاية أضأل؛ ومن ثمّ، فاستجابة الأقصوصة الومضة للفجئيّة أيسر.

ولعلّ ما يخدم هذه النهاية المفاجئة قيام الأقصوصة على التباين أو التقابل. ففي الأقصوصة الومضة "لقد كبر!" تقوم الحكاية على مفارقة بين وضعيْن: كبر الشخصيّة ونضجها من ناحية، ومنافستها أختها في بسكويتها من ناحية أخرى. وظهور المنافسة من دون سابق إنذار، بل تبعيدها ما أمكن هو الذي يضفي على المفاجأة في الخاتمة طابعاً أشدّ. والأمر عينه يتّضح في "جيران". فتركيز الراوي/الشخصيّة الاهتمام على حياء الزوجة وعلى احترام الزوج جيرانه يجعل تصوّر إتيانهما نقيض سلوكهما أمراً متعذّراً إن لم يكن مستحيلاً. وعندما يعلن الراوي النتيجة التي حيّرته يُعدي بحيرته القارئ.

هكذا تأتي المفارقة التي تقوم عليها الأقصوصة الومضة ميسِّرةً تحقّق فجئيّة الخاتمة. وبذلك تظلّ الأقصوصة الومضة على صلة بالأقصوصة لا تتميّز منها. لكنّها، إذ تقلّص الزمن الحكائيّ إلى اللحظة سواءٌ كان أصلاً طويلاً تتحايل عليه أو قصيراً ترحّب به، تؤكّد اختلافها عن الأقصوصة التي قد يمنعها خطابُها المسهب نسبيّاً من الانضباط للحظة التقويميّة. وتعدّد الموضوعات في الأقصوصة الومضة قد يوهم بترهّلها. لكنّ سعيها إلى تحقيق الوحدة رغم التعدّد وإلى اقتناص الشاذّ من الوقائع تقف عليه ينفي عنها إمكان الترهّل هذا ويجعلها أكثر التزاماً بأحاديّة الموضوع. على أنّ الموضوعات تعدّدت أو لم تتعدّد تخضع لبرنامج سرديّ تكون فيه العلاقة بين الذات والموضوع قائمة على التنابذ أو التجاذب. كلّ ذلك يضفي على الأقصوصة الومضة بنية مخصوصة سمتها الرئيسة القصر. فهي فيه تبلغ شأواً تقف دونه الأقصوصة وبه تتمكّن من إحصاء أشكال البناء. فالقصر يجعل أمر هذا البناء طيّعاً متحكّماً فيه رغم تعدّد أبعاده. وهو ما يدعو إلى النظر في ما تهدف إليه الأقصوصة الومضة من ورائه.

٢. أثر الأقصوصة الومضة

إنّ استهداف الأقصوصة الومضة تحقيق أثر ذي وقع في المتلقّي يحتّم عليها اللجوء إلى علامات نصّيّة وبلاغيّة مميّزة. وفي ما تجلّى من أثر أحمد جاسم الحسين **خبي صة** وسائلُ أربعٌ هي الاقتصاد في العبارة والإيحاء والعناية بالعنوان والتفاعل الأجناسيّ. فكيف تمّ له ذلك؟

٢. ١. الاقتصاد في العبارة

لعلّ أبرز ما يطبع الأقصوصة الومضة بناءً خِطابيّاً التكثيف الشديد. فهي، في بنيتها الكلّيّة، شبيهة بالحلم من حيث قصره ومن حيث طابعُه الذي يسمّيه فرويد "الحلم الظاهر"(٣٢). وفي "حوار" مثال على ذلك دقيق. فقد صاغ الراوي خطابه الأقصوصيّ الوامض على غرار ما يصوغه الحالم وقد أفاق من نومه: «زارتني في المنام... قالت: اكتب!»(٣٣). إلاّ أنّ الأقصوصة الومضة لا تكتفي بمشابهة الحلم في اقتصاده في العبارة، بل تضيف إلى ذلك ما ينطوي عليه من إلغاز. وهو ما يسمّيه فرويد "المضمون الكامن للحلم" أو "الحلم الكامن". وهو ذاك الذي يتحرّر من ملكوت الضرورة فلا يلتزم بمبادئ العقلانيّة ولا بأحكام الأنا الأعلى(٣٤). وفي الحوار يُفترَض أن يتمّ تبادل. فإذا ما سأل أحد المتدخّليْن مخاطَبَه أجابه الآخر على قدر سؤاله. لكنّ ما يحصل في "حوار"، الأقصوصةِ الومضة، هو تنكّب كلّ الأجوبة سبيلَ الأسئلة. وهذا ما يجعل الحوار بمثابة حوار الصمّ. فالمتحاوران اثنان هما (هي) و(أنا) والمتحدَّث عنه شجرةٌ مّا لا يسمّيها النصّ وإنّما يكنّي عنها بثمرها وفيئها وأغصانها وكسر الريح إيّاها وإشعال أغصانها

ناراً.

إنّ تقلّص الخطاب يجعل أمر هذه الشجرة المتألّم لحالها عصيّاً على الفهم ويجعل المتحاوريْن عاجزيْن عن فهم أحدهما الآخر. فهل هي شكوى مزدوجة تشترك فيها (هي) والأنا الراوية/الحالمة؟

إنّ الامتناع عن الإسهاب الذي تأخذ به الأقصوصة الومضة نفسها يجعل تلقّيها عسيراً بسبب الغموض(٣٥) ، خاصّة متى كان ثمّة قفز على كثير من الأحداث الواجب حضورُها حتّى تكون الحُبكة مكتملة. ففي "تنصّت على أسرار الناس!" لا يدري القارئ ما إذا كان ترتيب قسمي الأقصوصة الومضة الأوّل والثاني هو كما جاء في النصّ أم بالإمكان قلب الترتيب. والداعي إلى هذا التردّد لدى القارئ عزوف الراوي عن إيفائه ببعض ما يكشف من غموض. وقد لا يكون الأمر متعلّقاً فقط بغموض يرد في النصّ عفواً بل قد يتقصّد الراوي الغموض عندما يقتصد في العبارة فيجمع مثلاً بين ضميريْن في آن واحد. وسبيله إلى ذلك الشكل. فبالإمكان مخاطبة المؤنّث والمذكّر في كلمة واحدة. وفي "قبل أربعين عاماً فقط..." مثال: «:لا بدّ أن أنساكِ... لا جدوى من تذكّركِ...»(٣٦). فالتراسل بين العشيقيْن، بدل أن يتّخذ التناوب على أخذ الكلمة، يجد في اللفظة الواحدة سبيله إلى التحقق.

وهكذا يأتي الاقتصاد في العبارة مزدوج التأثير. فهو يقلّص الخطاب بما يخلق غموضاً في الفهم وهو يفيد ممّا يمنحه اللسان والطباعة من خدمة لبلوغ مقصده. ولعلّ هذيْن الهدفيْن أن يكونا أوضح إذا ما عرفنا أنّ الاقتصاد ليس غايةً في ذاته بل هو دافعٌ إلى التفكير والتروّي. فما عسى أن يلبّي هذا الهدف؟ أهو الإيحاء؟

٢.٢. الإيحاء

ليست الأقصوصة لتخلو من إيحاء. لكنّ الأقصوصة الومضة المكتنزة أكثر المقتصدة في العبارة أكثر تلجأ إلى الإيحاء لأنّه علّة وجودها. فإذا ما وقفت على كثير من التفاصيل أخلّت بميزتها الأساسيّة. وقيام الأقصوصة الومضة على الإيحاء يتمّ عبر أسلوبيْن رئيسيْن هما تعدّد المعنى والإلماع إليه.

ففي خصوص تعدّد المعنى ينبغي التنبيه أوّلاً على أنّ الأقصوصة الومضة موعودةٌ أصلاً للقراءة لا للسماع. والمقصود بذلك الانتباه لما يتوافر في النصّ من نقاط استرسال وعلامات تنصيص. والذي يسمع الأقصوصة الومضة تُقرَأ قد لا ينتبه للوقف، ومن ثمّ، قد يذهب في فهم النصّ المتلقى على غير الوجه الذي يتلقّاه به القارئ. ففي الأقصوصة الومضة "محمّد الماغوط.. سامحك الله!" يمكن أن يقوم لبس بين أن يكون المركّب الحرفيّ "في ندوة عن مسرحيّة..." تالياً لـ"تعارفا" وبين أن يكون سابقاً لـ "لم يعبأا بكلّ المقدّسات التي تمنعهما من الارتباط...". قد يذهب القارئ إلى أنّ التعارف تمّ في ندوة عن مسرحيّة وقد يذهب إلى أنّ التعارف قد تمّ وَهُمَا لم يعبأا في الندوة عن المسرحيّة بكلّ المقدّسات... فاختلاف الكتابة بتعديل موقع النقاط أو إهمال علامات الوقف عند القراءة قد يجعلان للمعنى أكثر من وجه. وهذا ما يفيد أن ليس لنقاط الاسترسال، في الأقصوصة الومضة، مهما يبلغ وضعُها من الدقة، نجاحٌ في توجيه المعنى وجهةً أحاديّة. ويعني هذا أنّ الأقصوصة الومضة قائمةٌ أصلاً على الإيحاء بالمعنى، ساعيةٌ إلى التوجيه إليه، لكنّها تعجز، في الوقت نفسِه، عن أن تفرض معنى أوحد هو ذاك الذي يضمنه الراوي في النصّ ومن ورائه المؤلّف .

أمّا الإلماع ثاني أساليب الإيحاء فيقوم على ضبابيّة الشخصيّة المحال عليها في النصّ. وأكثر ما تحضر هذه الضبابيّة في ضمير الجمع المذكّر الغائب المتّصل (ـُوا). فقد تواتر في الأقاصيص الومضات حضوره واتّخذ له في كلّ مرّة دلالةً بعينها. فهو، لدى الرأي العامّ، يحيل عموماً على أعوان السلطة

بوليساً ومراقبي أداءات ومسؤولين وهلمّ جرّا. وهو في الأقاصيص الومضات تارة البوليس نفسه كما في "(ما فعلوه)!"(٣٧). وهو أزلام السلطة يؤتى بهم ليصفّقوا للقائم عليها كما في "زوجتي أذكى منّي!". وهو الأهل كما في "مثل الأطرش في الزفّة؟". وهو أخيراً وليس آخراً الأصدقاء الناصحون ذوو الخبرة بالمرأة كما في "أنتَ حمار؟".

صحيحٌ أنّ من اليسير فكّ شفرة ضمير الجمع المذكّر المتّصل هذا. لكنّ اللجوء إليه غايته الرئيسة حفز همّة المرويّ له إلى فكّ شفرته، ومن ثمّ إلى الإسهام مع الراوي في اكتمال النصّ. ولعلّ لجوء الأقصوصة الومضة إلى تعدّد المعنى أو الإلماع إليه أن يكون سببُه الاقتصاد في العبارة، ومن ثمّ، الإيحاء. لكنّ هذيْن الهدفيْن قد يظلاّن عصيّيْن على التحقّق متى كان الإيحاء شديداً والغموض هو المهيمِنَ. ففي "من (أفضال أبو عبد الله الكبير!") يأتي الغموض أوّلاً من القوسيْن اللذيْن استقلاّ عن "من" التبعيضيّة. وهذا الغموض الوارد في العتبة يعضده، في مستوى المتن، حديث عن حديقة (الجاحظ) وحديقة (حاتم الطائيّ) وحديقة (أبو عبد الله الكبير) و(حديقة الخنساء). فالأولى اتّهمت فيها الحبيبة حبيبها بالبخل والثانية دعا إليها الحبيب حبيبته لعلّه ينفي عنه التهمة. والثالثة دعا إليها الحبيب حبيبته في يوم آخر انسجاماً مع دعوة (الوالي) إلى تكريم الرموز. أمّا (حديقة الخنساء) فتنبّهت فيها الحبيبة لنيّات حبيبها وقد سمحت له بكلّ شيء في حديقة (أبو عبد الله الكبير)(٣٨).

إنّ هذا الكمّ من الأعلام لا يراد لذاته وإنّما هو وسيلة لدلالة أخرى خفيّة. فثمّة، في النصّ، إيحاءٌ بتوتّر في العلاقة بين الحبيبيْن مثلما يوجَد ارتياب في نيّات الحبيب ذاته. فلِمَ غاب عن الموعد الذي ضربه هو نفسُه في (حديقة الخنساء) ولبّت الحبيبة النداء؟ أيكون الحبيب قد فعل فعلته وفرّ هارباً؟ أتكون الحبيبة قد تورّطت في هذه الحدائق؟ لا تصرّح الأقصوصة الومضة بأيّ شيء من هذا وتبقي الأمر سرّاً. لكنّ شيئاً من الغموض الموجود في العنوان قد يرتفع. فـ"من" الخارجة عن القوسين قد تفيد شيئيْن متباينيْن: (هو)/الحبيب نال وطراً من (هي) و(هي)/الحبيبة اكتشفت حقيقة (هو)/الحبيب.

وهذا الغموض الذي يلفّ دلالة بعض الأقاصيص الومضات قد ينسحب أيضاً على الضمائر متى كان عائدها غيرَ جليّ. فضمير المخاطَب المفرد المؤنّث المتّصل (كِ) يظلّ في الأقصوصة الومضة "فإنّ الصمت من وجع!" على غموضه خاصّة أنّه يتناوب الحضور مع ضمير الغائب المفرد المؤنّث: «أبحث عنها [...] أهمس: انزعجتُ منكِ كثيراً...»(٣٩). إنّ توجيه الخطاب من المتكلّم المفرد المذكّر إلى المخاطَبة المفردة لا يعني البتّة أنّ المقصود هي الزوجة حصراً. فقد تكون الأمَّ وقد تكون العشيقة وقد تكون حيواناً أليفاً تعوّد المتكلّم على أن يرافقه في الفراش وقد يكون غير ذلك كلّه. إنّ اللعب على الضمائر قد يزيد الشخصيّة ضبابيّةً. لكنّه لا يتسبّب في غموضها لأنّ هذا الغموض يلفّ الأقصوصة كلّها حكاية وشخصيّاتٍ وموضوعاً.

والأقصوصة الومضة، رغبة منها في جعل عقد التواصل قائماً، تخفّف من غلواء الغموض بلجوئها إمّا إلى الشكل وإمّا إلى المؤشّرات تبغي بها توجيه القراءة. فبالشكل تخفّ وطأة الغموض دون أن تنتفي. من ذلك ما ورد في الحوار بين الحبيبيْن في "من (أفضال أبو عبد الله الكبير!). فبعد النقطتيْن المتعامدتيْن الدالّتيْن على أنّ ثمّة تدخّلا وَرَدَ الفعل الماضي مبنيّاً على السكون متبوعاً بضمير المخاطَبة (ما دمتِ) وفي لحظة أخرى مبنيّاً على السكون كذلك متبوعاً بضمير المخاطَب (اتّهمتَ). فهذا التحوّل من المخاطَبَة إلى المخاطَب دليل تحوّل في جنس المتكلّم.

أمّا المؤشّرات(٤٠) فلئن كان الانتباه لها

غيرَ يسير، فإنّ تحقّق الانتباه يخفّف من الغموض ما دام للمؤشّر تجسيده في آخر الأقصوصة. من ذلك أنّ الراوي في "مثل الأطرش في الزفّة؟"(٤١) قد استعمل حرف الجرّ (إلى) لتعدية (دخل) وهو يتكلّم على عرسه وعلى فرحه به. ففي تغيير حرف الجرّ من (الباء) المتوقعَة إلى (إلى) تخييبٌ لانتظار المرويّ له. ولهذا التخييب لأفق الانتظار انعكاسُه في آخر الأقصوصة. فقد تأكّد أنّ العريس لم يفضّ بكارة عروسه كما تقتضي ذلك الأصولُ.

صحيحٌ أنّ الغموض هنا محدود. لكنّ استخدام المؤشّر استخداماً لطيفاً من شأنه تقليص هذا الغموض. وفي "نائم" تمهيد للنهاية التي ستفجأ الحبيب. وهي رسوخ قدم حبيبته في المعرفة بالرجال: «:بصدق أنتِ أوّل حبيبة لي! فرحتُ لكن ليس الفرحَ الذي أنتظره...».وآخر ما جاء: « وما يهمّني إن كنتُ الأولى أو الأخيرةَ يا.....»(٤٢).

إنّ هذا الذي توحي به الأقصوصة الومضة سواءٌ كان عاتماً أو شافّاً لا ينهض به متنها فقط، بل يعمل العنوان على خلق جانب من اللبس فيه. وإذا كان الغموض أو ما يحدّ منه وسيلة إلى حفز همّة القارئ إلى إكمال النصّ فما الذي ينهض به العنوان من دور إن وقع الاعتناء به؟

٢. ٣. العنـاية بالعنوان

أضحى للعنوان في الأدبين الحديث والمعاصر قيمة جلّى. فالقصائد أو المقطوعات في الشعر والأقاصيص أو المقالات القصصيّة في النثر تحتفي بالعنوان احتفاء خاصّاً. ولا تخرج الأقصوصة الومضة عن هذا التقليد، فللعنوان دور رئيسٌ في مقروئيّتها. والمهمّ في الأمر لم يعد وجود العنوان من عدمه بقدر ما أضحى الإفلاح في صوغه. ولذلك يتعهّده المنشئون بالصياغة الحاذقة. وقد تبلغ العناية به حدّاً أرفع من العناية بالمتن نفسِه. وفي ما تقدّمه مجموعة **خبي صة** الأقصوصيّة مثالٌ للعناية المطلوبة في صوغ العنوان. وليست العناية لتعني الإفلاح دوما!

ولعلّ أوّل دور يتّخذه الاعتناء بالعنوان خدمته الدلالة وفكّه شفرةَ النصّ. فمن دون العنوان تظلّ بعض الأقاصيص غير واضحة ولا مفهومة. من ذلك أنّ "خمسون سنة ولم يتغيّر شيء!" قد ورد فيها ثمانية عشر فعلاً مضارعاً مسنداً إلى (هو) من دون أن يفقه القارئ أيّ غاية ترمي هذه الأفعال إليها. وبالعنوان يتّضح أنّ هذه الأفعال هي التقويم الراهن لسلوك (هو) الرتيب. وحاجة الأقصوصة الومضة إلى العنوان تترجم عادة نحويّاً إذ قد لا تُفهَم ما لم يندرج هذا العنوان في نسيج النصّ شأن الأقصوصة الومضة "ثمّ انقطعت أخباره". فلولا العنوان الذي يُنقَل من مكانه في أعلى النصّ إلى أسفله لاندهش القارئ وقال: «ثمّ ماذا.» أو «ماذا يعني مراسلة (هو) أهله مرّتيْن فمرّة في الشهر ثمّ مرّة في السنة؟».

وثاني أدوار العنوان، بعد نهوضه بدور الإفصاح عن دلالة النصّ أو هكذا يبدو، عمدُه إلى استفزاز المتلقي. فالعنوان بوصفه نصّاً موازياً، وبالذات نصّاً مصاحباً، فهو من قبيل الإشارة النصّيّة الموازية التي قد تقلّل من الطابع الأخرس للنصّ كما يقول جيرار جونات(٤٣). ولكنّ خرسه مشكليٌّ أحياناً إذ يمنع الفهم ويحثّ على التأمّل. فالقوسان المشار إليهما في "من (أفضال أبو عبد الله الكبير!)" يزيدان دلالة العنوان النصّيّة غموضاً. فإذا كان القارئ جاهلاً بأبي عبد الله الكبير تحقّق جانبٌ من صعوبة الفهم. وإذا أضيف إلى هذا العلَم أفضاله بات القارئ أكثر حيرة. فكأنّ له أفضالاً معروفةً؛ وما تقدّمه الأقصوصة الومضة إنّما هو واحدٌ من بينها. ومتى رأى القارئ "من" التبعيضيّة تخرج عن القوس زاد ارتباكه أكثر فأكثر. وشبيه بهذا الإلغاز الثلاثيّ البعد نقطة التعجّب الواردة في عقب "تنصّت على أسرار الناس!". فهذا العنوان الوارد مركّباً شبه إسناديّ خبراً لمبتدأ

محذوف قد يعني تورّط المدرّس في التغزّل بالبنت. ولذلك عبّر بهذا التعجّب عن استنكاره تدخّل أبي البنت في شؤونه. لكن هل بالإمكان الاطمئنان إلى هذا التأويل؟ إنّ أقصى ما تمنحه الأقصوصة الومضة هو أن تدع للقارئ إمكان الحدس والظنّ.

وعندما يقرأ أحدهم "نائم" التي فيها استشاطت الحبيبة الأولى غضباً من حبيبها الذي طالما ذكّرها بكونها الأولى لا يمكنه أن يفهم صلة النوم بموضوع الأقصوصة. أيستدعي العنوان "النومَ على الآذان" وهو المثل الذي يفيد أنّ تغيّراً كبيراً حصل لكنّ الوعي به منعدم؟ ربّما. المؤكّد أنّ الحبيب وهو يذكّر باستمرار بكون حبيبته هي الأولى ترتيباً كان منفّراً منه أكثر ممّا كان مرغّباً فيه. فمفردات من قبيل "بصدق" و"أقسمت" وذكّرتُ" و"ذكّرتُ" مرّة أخرى و"لم أنس أن أذكّر" لا يمكنها إلاّ أن تعبّر عن رفض لا عن قبول، ومن ثمّ، يصبح لفظ "نائم" في العنوان عصيّاً على الفهم.

وإذا سمحت العناية بالعنوان بتحقيق الدوريْن السالفيْ الذكر: اكتمال النصّ واستفزاز القارئ فلا شيء يمنع من أن تكون صلة العنوان بدرج الأقصوصة الومضة باهتة إذ وجوده وعدمه سيّان. فالأقصوصة الومضة "فنجان قهوة" لم تكن لتحتاج إلى هذا العنوان بالذات كي تحقّق مقروئيّة. صحيحٌ أنّ القضيّة في النصّ تدور على شرب فنجان القهوة. لكنّ ذلك لا يمنع من أن يأتي بديلٌ منه دون أن يؤثّر ذلك في المعنى الجوهريّ للنصّ. ولذلك يعتبَر هذا الصنف من العناوين مستقلاً بذاته.

وقريبٌ منه ذاك الذي يُتّخَذ للتعليق على موقف بعينه. فـ"العلم في...!" تستفسر فيها البنت المراهقة أباها عن سبّه البغل دوماً فيجيبها أبوها بأنّ ذاك مردّه إلى قلّة أصل البغل. فأمّ البغل فرسٌ تحدّت أهلها وتزوّجت ما تحبّ، الحمارَ(٤٤).

ربّما يعود إلغاز هذا العنوان إلى عدم اكتماله. فقد يكون ما تبقى منه هو "الصغر" ليصبح العنوان وقد اكتمل: "العلم في [الصغر]" مستدعياً بقيّته "كالنقش في الحجر". هل يمكن الاتّفاق على هذه الزيادة؟ هل تتغيّر دلالة النصّ بحذف العنوان تماماً؟ هل تفكّ مثل هذه الزيادة الإلغاز؟ لا أظنّ.

ومهما يكن من أمر، فالاستغناء عن العنوان لا يتّفق دوماً والحقيقة تماماً. فقد يرد العنوان مستقلاً فعلاً لكنّه يمثّل تعليقاً من صوت مّا على درج الأقصوصة الومضة. وهذا شبيه بما حصل في "محمّد الماغوط.. سامحك الله!" و"فإنّ الصمت من وجع!". ففي الأولى يرتبط اسم الماغوط بذكرى اليمة هي استحالة الارتباط بين الحبيبيْن وفي الثانية عيش الراوي/الشخصيّة الوحشة نتيجة البحث عن الغائبة ذات الدفء.

هكذا يتّضح أنّ العناية بالعنوان تسهم، إلى جانب الاقتصاد في العبارة والإيحاء، في فرض طريقة في القراءة إيجابيّة. ويُقصَد بالعناية صياغةُ هذا العنوان بحذق قد يفوق أحياناً العناية بمتن الأقصوصة الومضة نفسه. لذلك يستفزّ هذا العنوان بحضوره أيّا كان الوجه الذي يتّخذه.

ومثلما يدعو الإيحاء إلى بذل الجهد لفكّ شفراته يحفز الهمّة أيضاً إلى ربط النصّ الأقصوصيّ الوامض بغيره من الأجناس الأدبيّة الوجيزة. فالأقصوصة الومضة تستخدم كلّ الوسائل الممكنة قصد بلوغها التأثير المأمول.

٢. ٤. التفاعل الأجناسيّ

نعني بالتفاعل الأجناسيّ تأثّر الأقصوصة الومضة بالأجناس السرديّة المجاورة وسعيَها إلى تمثّلها وتجاوزها. ولعلّ أبرز ما تلجأ إليه هذه الأقصوصة الومضة هو الأليغوريا أو الاستعارة التمثيليّة الترشيحيّة(٤٥). ولجوؤها إلى الأليغوريا ناتجٌ من اكتنازها أوّلاً وعن رمزيّتها ثانياً. وما بدء أحمد جاسم الحسين مجموعته بأقصوصةٍ ومضةٍ من هذا القبيل وما إهداؤه "الذئاب تعيد قراءة

تاريخها !"(٤٦) إلى ابن المقفّع الذي استخدم الأليغوريا في حكاياته المثليّة إلاّ دليلٌ على ما للأليغوريا من خدمة للإيحاء والإشارة وربّما التعريض. ففي "يحدث في حارة القزّ" لا كلام على شخصيّات آدميّة وإنّما الشخصيّات كلّها حشريّة. ولهذه الشخصيّات قيمة ما دامت تنتج القزّ، وهو في نظر المستفيدين منه من البشر أفخر الأقمشة وأغلاها ثمناً. لكنّ الكلام على دود القزّ ليس مراداً لذاته. فأيّ دودة تسوّل لها نفسُها التطاول على أصول المجتمع تلقى وجوباً حتفها. وإنّما الكلام مطيّة إلى سواه من الشخصيّات الآدميّة ذات الرفعة وذات السلوك المحافظ. وتنهض "العلم في...!" بدور الأليغوريا نفسِه. ففيها يأتي الكلام على البغال والفُرُوس والحمير. ولكنّ هذه الحيوانات جميعَها لا ترد لذاتها وإنّما هي مطيّة إلى سواها من بني البشر أيضاً.

ولا تقلّ الأسطورة(٤٧) عن الأليغوريا حضوراً ولا رمزيّة. ولعلّ "العلم في..." أن تضرب مرة أخرى بسهم في الخطاب الأسطوريّ. فإذا كان الطبريّ يردّ عقم البغلة إلى دعاء عليها بسبب إسهامها في جمع الحطب لحرق إبراهيم فمردّ عقمها هنا إلى قلّة أصل الذكر منها.

وليس كالخبر الأدبيّ الوجيز مثالاً تحتذيه الأقصوصة الومضة. ولئن لم يكن مطّرداً في المدوّنة فإنّ مجرّد الاستعانة بطريقته في الإسناد كي يؤكّد تبريره دليلٌ على هذه الرغبة في تأصيل الكتابة الأقصوصيّة الوامضة. ففي نصّ "لن يذكره الناس أبداً!" إعادة إنتاج للسند أو العنعنة: «عن جدّي عن جدّه قال سألتُ جدّي:...»(٤٨).

وللرسالة نصيبٌ أوفرُ في ما تسترفده الأقصوصة الومضة من أجناس أدبيّة. فقد عادت إليها على الأقلّ مرّتيْن في المجموعة: في "يمة يا يمّاااااه" حيث يُطمْئِن الراوي/الشخصيّة أمَّه بأنّه باقٍ على العهد وفي "حبيبتي... حبيبي!" حيث يتراسل الحبيبان ويعقب كلّ منهما على رسالته الرئيسة بملحوظة. واستدعاء الأقصوصة الومضة الرسالة بطريقتها المخصوصة في الكتابة يثبت أنّ خطابَها لا تميّز له من الخطابات اليوميّة السائدة. وليس أدلّ على ذلك من لجوء الأقصوصة الومضة إلى إحياء الوصيّة في ما اختاره الراوي من عنوان. ففي "الوصيّة" يعتذر الراوي/الشخصيّة لنزار قبّاني عن عدم حضور جنازته لأنّه كان يومها مشغولاً بتنفيذ وصيّته(٤٩). ومثلما أحيت الأقصوصة الومضة الوصيّة فعلت ذلك تماماً مع النصيحة التي تربطها بالوصيّة صلات قربى(٥٠). فكلتاهما تلجأ إلى الأعمال المضمّنة في القول أمراً أو التماساً أو اعتذاراً. ومثال النصيحة الأقصوصة الومضة "أنتَ حمار؟". فقد بادر الراوي/الشخصيّة إلى تنفيذ نصيحة الناصحين مع حبيبته الأولى فما أفلح وأنكر هذه النصيحة فما أفلح كذلك.

ومتي أضيف إلى الرسالة والوصيّة والنصيحة الإقرارُ بدا أنّ خطاب الأقصوصة الومضة لا يختلف في شيء عن لغة الاستعمال اليوميّ بل عن الأجناس الوجيزة التي لها بالأدب صلة محدودةٌ لأنّها من قبيل أدب الفكرة كما يقول مارك أنجينو(٥١). ومثال الإقرار الأقصوصتان الومضتان "انتحار حائط" و"ما باليد حيلة". ففي "انتحار حائط" يقول الراوي الحائط بن طين: «: أنا الموقع أدناه (حائط بن طين) أقرّ وأنا بكامل قواي النفسيّة أنّني قرّرت الانتحار عامداً متعمّداً...»(٥٢). وفي "ما باليد حيلة!" إقراران لا واحد. ومردّ ذلك إلى التفاوض القائم بين رئيس البلديّة والشجرة. هي تغتنم فرصة التنافس بين المهندسين لتظلّ حيّة وهو يحقّق بقلعها لإقامة تمثال بدلها مالاً لا ينازعه أحد في تقديره. تقول الأولى: «أنا الموقعة أدناه (شجرة بنت شتلة)...». ويقول الثاني: «أنا الموقع أدناه... رئيسَ بلديّة أمّ التماثيل...»(٥٣).

ونسجاً من الأقصوصة الومضة على غرار الخطابات الأدبيّة المتوافرة سعت أيضاً

إلى استدعاء الأدب الموجّه إلى الطفل. ففي الأقصوصة الومضة "أبرياء جدّا!"يقدّم الراوي/الشخصيّة الكهل وجهة نظره على لسان الأطفال. ويتمثّل ذلك في تبسيط مفهوم العامل في المخابرات. فقد جاءت المواقف في متناول الطفل. فثمّة حديثٌ عن تلميذ المدرسة وعن لاعب في فريق أطفال. وعندما فهم ابن الأخ أنّ ابن العامل في المخابرات يُهابُ جانبُه دعا أباه إلى النسج على منوال أخيه. إنّ الرؤية هي رؤية الكهل المتماهية مع رؤية الطفل. وبهذا تستقيم نسبة القضيّة إلى الأقصوصة الومضة ونسبتها إلى الأدب الموجّه إلى الطفل.

وإلى جانب هذا الكمّ الغزير من الأجناس الأدبيّة الوجيزة المجاورة تظهر المسرحية ذات الفصل الواحد رافداً آخر من روافد الأقصوصة الومضة. ففي "العلم في..." جاء النصّ كلُّه حواراً بين البنت المراهقة وأبيها. وكان التفاعل في الحوار بينهما تعليميّاً. فهي تكتفي بطرح الأسئلة وهو يتصدّى للجواب عنها.

وهكذا بدا أنّ استدعاء الأقصوصة الومضة هذه الأجناس الوجيزة كلّها غايته الرئيسة ثنائيّة: ترسيخ الخطاب الأقصوصيّ الوامض في ما هو سائدٌ من خطابات أدبيّة وحمل المتلقّي على الاقتناع بألاّ حدود سميكة بين الأجناس وإنّما هي تخضع جميعُها لتفاعل دائم. فهي متراشحة متواشجة. لكنّ استرفاد الأقصوصة الومضة الأجناس المجاورة لا يعني البتّة افتقاداً لخصوصيّتها الخِطابيّة؛ بل هي تعمل على التميّز منها للحفاظ على كيانها وعلى منافسة سواها من الأجناس التي تكون فيها الوظيفة الإنشائيّة أطغى وهي الشعر. فكيف تحقّق الأقصوصة الومضة شعريّتها هذه؟

٣. شعريّة الأقصوصة الومضة

المقصود من الشعريّة ما تطاول به الأقصوصةُ الومضةُ النثريّةُ الشعرَ في تركيزه وإيحائه وصوره وشكل كتابته وغير ذلك ممّا يسم الشعر. ولعلّ أهمّ داعٍ إلى الحديث عن الشعريّة تميّز الأقصوصة الومضة بالتكثيف أو بالاقتصاد في العبارة أو بالإيحاء. وفي ما سبق تحليله من هذه السمات ما يغني عن الحديث عنه الآن.

فأبرز ما تلجأ إليه الأقصوصة الومضة هو نسجها على منوال الكتابة الشعريّة أو ما يُدعى "التفضية" (Spatialisation) أو"الفضاء النصّيّ". وهو امتداد السواد على بياض الورقة. فقصيدة التفعيلة والأقصوصة الومضة تكادان تتماهيان. ولا ميز بينهما إلاّ في العنصر المهيمن: الإيقاع في المقطوعة والسرديّةِ في الأقصوصة الومضة. وبالإمكان العثور على هذا الطابع المميّز للكتابة في أكثر من نصّ من نصوص **خبي صة**. وقد تبالغ الأقصوصة الومضة في مطاولتها الشعر فتكتب العنوان حروفاً منفصلة متتالية من علٍ إلى أسفل. من ذلك "جيران"(٥٤). وقد تَفصِلُ الكتابةُ بين المسند والمسند إليه في الجملة الواحدة حسب الطريقة المتّبعة في التدوير في قصيدة التفعيلة. ففي "محمّد الماغوط... سامحك الله!" يُكتَب المسند في سطر والمسند إليه بعد سطرين: «[تذكّرا] أنّ اسم المسرحيّة (١) التي حضراها أوّل مرّة (٢) (خارج السرب.) (٣)»(٥٥).

وممّا تلجأ إليه الأقصوصة الومضة، خدمةً للشعريّة وتوكيداً للاقتصاد في العبارة، نقاط الاسترسال. وهي، في المجموعة، ممارسة قارّةٌ سواءٌ اقتضاها التركيب أو لم يقتضِها. ففي "خمسون سنة لم يتغيّر شيء" تعلن نقاط الاسترسال عن مسكوت عنه يفترض وجوده لكنّه لا يُعلَن. وقد استعمل ذلك مع الأفعال المتعدّية التي تتطلّب فضلة ومع الأفعال اللازمة التي لا تتطلّبها من قبيل (ينام ويستيقظ ويتثاءب...)(٥٦). وترد نقاط الاسترسال سابقة على المنطوق أو لاحقة به. ففي الأقصوصة الومضة "مثل الأطرش في الزفّة!" تسبق نقاط الاسترسال الثلاث جملتيْن

مختلفتيْن. ويتواتر حضورها في النصّ بكثافة، إذ بلغ استعمال نقاط الاسترسال هذه سبع عشرة مرّة(٥٧).

وشأن هذه الأقصوصة الومضة شأن "لقد كبر". فقد سبقت نقاط الاسترسال المنطوق مرّة ولحقت به سبعاً(٥٨). وبهذا الكمّ الغزير من نقاط الاسترسال تلفت الأقصوصة الومضة الانتباه. فهي، بهذه النقاط، تخدم التكثيف وتحفز الهمّة إلى التحليل. ويبدو أنّ الأقصوصة الومضة، بقدر رغبتها في التفاعل مع الأجناس الأدبيّة الوجيزة، ومن ثمّ، في انخراطها في الخطابات الأدبيّة السائدة، تعمل على أن تتميّز منها ومن الشعر ذاته. فهي تلجأ إلى تعامل مخصوص مع نقاط الاسترسال بل تذهب إلى إدراج النقطتيْن المتعامدتيْن اللتيْن يقع استعمالهما عند افتتاح تدخّل مّا من دون ذكر لخطاب إسناديّ(٥٩) يسبقهما. ومثال ذلك ما ورد في الأقصوصة الومضة "نائم": «:بصدق أنتِ أوّل حبيبة لي!»(٦٠).

أمّا أهمّ ما به تطاول الأقصوصة الومضة الشعر فاللازمة تلجأ إليها لتحقّق جانباً من التكرار يلفت الانتباه إلى الوحدة العضويّة داخل الأقصوصة الومضة الواحدة وداخل المجموعة الأقصوصيّة لاحقاً. فاللازمة (يا) تليها نقاط استرسال تتراوح بين الثلاث والخمس تحضر منذ الإهداء(٦١). وتكاد هذه اللازمة لا تفارق الأقاصيص الومضات إلاّ مرّةً وحيدة(٦٢). فمن عسى الرواةُ ينادون؟

قد يكون المنادى أحداً بعينه شأن هذا الذي يشكو إليه المُهدي عدمَ التفات النقّد إليه رغم نشره مجموعته العاشرة. لكنّ المنادى، في كلّ الأحوال، هو من قبيل الغفل. وأبرز ما به يتميّز هو أنّه متلقي رسالة الراوي. فهو لا ينتبه لحرف النداء ما لم يتلقّ النصّ أي ما لم يقرأه. إلاّ أنّ ذلك لا يعني تحقّق انسجام بين المنادى وإحدى شخصيّات الأقصوصة الومضة كما هو الشأن مثلاً في "حوار". فهو الراوي/الشخصيّة توجِّه إليه المتحدّثةُ الكلمة. وهو المتلقي يرفع صوته إلى الراوي كي يعينه على فكّ لغز هذا الذي أقرّ بأنّه كبر ولا شيء في سلوكه يثبت ذلك(٦٣). وهو الكتب التي ضمّها الراوي/الشخصيّة فراراً من ابنة خالته ومن أبيه كي تساعده على تحمّل ضغطهما المشترك(٦٤).

ومهما يكن من أمر، فإنّ لحرف النداء "يا"، إذ يتكرّر لازمةً في الأقاصيص الومضات، وظائفَ ثلاثاً رئيسةً. فوظيفة اللازمة تأتي مبرَّرَةً إذا كان المنادى المقتضى ممّا يفترضه السياق ولا ينبو عنه، كما في "يمّه يا يمّاااااه!"(٦٥). وترد توسيعاً للفضاء الضيّق ينوء به الراوي/الشخصيّة. فالمنادى يستجير به هذا الراوي/الشخصيّة لعلّه يخلّصه من الضيق النفسيّ الذي يكابد كما في "ثمّ انقطعت أخباره"(٦٦). وتحضر، أخيراً، لتمنع انقطاع التواصل وتفرض إتمام الحوار، كما هو الشأن في "من سيرته الذاتيّة!"(٦٧).

ولا يقتصر أمر اللازمة على حرف النداء يتكرّر ثمانيَ وستّين مرّةً بل ثمّة لدى رواة الأقاصيص الومضات ميلٌ إلى هذه اللازمة يستعملونها. فـ"لن يقع!" هي أقصوصة ومضة إلى المقطوعة الشعريّة أقرب. واللازمة فيها "لن أقع" هي التي تحكم إيقاع الأقصوصة الومضة الداخليّ. فقد تكرّر استعمال العبارة ستّ مرّاتٍ. ولم يختلف هذا الاستعمال تركيبيّاً عن العنوان إلاّ بنسبته إلى المتكلّم في حين جاءت العبارة في العنوان منسوبةً إلى الغائب. وكأنّ الراوي الذي هو الشخصيّة يباين المتلفّظ في العنوان إذ التحوّل من ضمير الغياب إلى ضمير التكلّم يعني أنّ ثمّة صوتيْن متنافريْن لذات متكلّمة واحدة.

وإذا وقفنا على أنّ التفضية واللازمة أساساً قد جعلتا الأقصوصة الومضة تطاول الشعر بخطابها النثريّ فيجب ألاّ ينسينا ذلك تكثيف هذا الخطاب وتركيزه ممّا يولّد إيحاءً وغموضاً ضروريّيْن. وهذه السمات المتعدّدة هي ما تشترك فيه الأقصوصة الومضة والقصيدة الشعريّة كلتاهما.

وإذا كان الأمر كذلك ففيمَ تميّز الأقصوصة الومضة من القصيدة أو

المقطوعة؟ أيعني هذا الاشتراك في الصفات انتفاءَ الحدود بينهما؟ كلاّ! لعلّ حضور السرديّة في الأقصوصة الومضة أن يكون المميّزَ الرئيسَ لها من القصيدة حيث طغيان الغنائيّة. إلاّ أنّ هاتيْن السمتيْن الرئيستين قد تحضران في كلّ منهما بقسط مّا، لكنّهما لا تكونان مهيمنتيْن البتّة.

والحديث عن سرديّة الأقصوصة الومضة يقتضي النظر في الكيفيّة التي بها تُساق الأحداثُ وفي المسافة التي تفصل بين المتكلّم في النصّ والأشياء أو الأحوال التي عنها يتحدّث. فإلامَ تعمِد الأقصوصة الومضة من وسائل لتحقيق هذه الغاية؟

٤. وجهة النظر في الأقصوصة الومضة

قد لا يكون التوسّع في هذه النقطة ميسوراً لأنّ مسألة وجهة النظر معقّدةٌ متشعّبة. لكن يكفي التنبيه على أنّ لجوء رواة الأقاصيص الومضات في هذه المجموعة إلى التعدّد الصوتيّ من شأنه الإقرارُ بأنّ الأقصوصة الومضة كالأقصوصة وكالرواية لا تخرج عن مفهوم الحواريّة كما بلوره ميخائيل باختين وأجلاه كلٌّ من تزفيتان تودوروف(٦٨) وأوسوالد ديكرو(٦٩). فعندما يختلف العنوان عن درج الأقصوصة الومضة من حيث الضمير يوهم بأنّ المعنيّ في الحالة الأولى غيره في الحالة الثانية. إلاّ أنّ قراءة الأقصوصة الومضة تكشف عن أنّ الشخصيّة في الحاليْن واحدةٌ ولكنّ لها صوتيْن متباينيْن شأن "لن يقع!". ففي ما عدا ورودَ ضمير الغائب في العنوان جاء ضمير المتكلّم في درج الأقصوصة الومضة ستّ مرّاتٍ متتاليات. وهذا الاختلاف يعني أنّ الراوي في العنوان من قبيل الغفل. وهو في درج الأقصوصة الومضة من قبيل السيرذاتيّ(٧٠). بيد أنّ الراوييْن يعكسان متكلّماً واحداً هو الراوي/الشخصيّة. والدليل على ذلك تكريس الراوي السيرذاتيّ هذه الممارسة في درج الأقصوصة الومضة. فهو يقول: «وأقسمتُ وقتها لـ(أنا): والله...»(٧١). فالراوي يعامل (أنا) هذه معاملة الراوي الغفل إيّاه. وهو ما قد يؤكّد تماهيَ هذه الذوات. إلاّ أنّ هذا الراوي الغفل، إذ يستعمل ضمير الغائب، يتفصّى من علاقته بالراوي السيرذاتيّ. ويتجسّد تفصّيه ذاك سخريةً من الأنا التي يعيد ملفوظها محرِّفاً إيّاه. فبدل قوله: «لن أقع» قال «لن يقع! ". وقد عبّرت نقطة التعجّب عن هذا الإزراء بـ"الأنا". فتمسّكت بمبدئها على ألاّ تقع للفتاة التي تبسّمت لها فأدّى ذلك بالأنا إلى الانهيار وربّما إلى العُصاب. وموقف هذه الأنا المتخفّية في العنوان إن هو إلاّ انعكاس لفشل التجربة التي مرّت بها الأنا المعلنة في درج الأقصوصة الومضة. فاختلاف الضمير، في التعبير عن المحتوى القضويّ نفسِه، هو، إذاً، تعدّد صوتيٌّ ومن ثمّ اختلافٌ في وجهتي النظر. الأولى تتمسّك بالمبدأ مكابرةً. والأخرى تسخر بعد فوات الأوان وتعبّر عن ندم لا ينفع.

وشبيهٌ بهذا الاختلاف في الضمير بين غائب ومتكلّم ما ورد في "محمّد الماغوط.. سامحك الله!"(٧٢). فقد رواها راوٍ غُفلٌ. أمّا العنوان فورد بضمير المخاطَب، ممّا يعني أنّ ثمّة متكلّماً هو الذي يُوجِّه الخطابَ إلى محمّد الماغوط. وما دام الأمر كذلك فوجهة النظر المعلنة هي وجهة نظر المتكلّم الخفيّ يدعو لمحمّد الماغوط بالمسامحة. وهو ما يعني عدم رضاه عمّا سيرد في درج الأقصوصة على لسان الراوي الغفل. ووجود تباين في الضمير المستعمَل يبيّن أنّ ثمّة اختلافاً بين صوتيْن أحدهما يقوّم فيسوؤه ما انتهى إليه المتكلّم عليهما (تعارفا...) والآخر يبدي حياداً أو هكذا به يوهم. ولا سبيل إلى معرفة أنّ هذين الصوتيْن ينتميان إلى متكلّم هو، في نهاية الأمر، واحد إلاّ بربط (يا) اللازمة الواردة في آخر الأقصوصة الومضة بالعنوان. وذلك لأنّه تنبيه لكون المسرحيّة المتفرَّج عليها هي من تأليف محمّد الماغوط الشاعر والمسرحيّ.

وهذا التقويم الذي يلتبس فيه المتلفّظان

وإن كان المتكلّم وراءهما واحداً يختلف عن الحالة التي يكون فيها المتكلّمان مختلفيْن كما هو الحال في "أبرياء جدّاً"(٧٣). فوجهة النظر التي يقدّمها الراوي/الشخصيّة الكهل يسوقها على لسان الأطفال. ويعني ذلك تبسيطاً للموقف حتّى يكون في متناول هؤلاء الأطفال (تلميذٍ في المدرسة ولاعبٍ في فريق الحارة ومخاصم لأقرانه وابن أخ يطلب النسج على المنوال). إنّ اكتفاء الراوي الكهل بنقل وجهة نظر الأطفال: «ردّت ابنتي:...»؛ «وهزّ ابني المشاكس رأسه...»(٧٤) لا يفيد تبرّؤاً منها بل يفيد تحاشياً للإقرار بما جسر الأطفال على قوله. ولعلّ لفظ "تبرّع" الوارد على لسان الراوي أن يكون دليل سخرية. فالراوي لا يشاطر الأطفال آراءهم لأنّ في "التبرّع" عادةً تقديمَ خيرٍ دون حساب. أمّا ما قدّمه الأطفال هنا فمدمّرٌ للأب. وهو ما يعني أنّ في "التبرّع" قلباً للمعنى شبيهاً بما جاء في آخر الأقصوصة الومضة عندما سمّى الابن المشاكس والد الطفل المضروب "الفهيم". وهو، في الحقيقة، يقصد "الجبان" ما دام الأب قد امتنع عن الدفاع عن ابنه خوفاً من عميل المخابرات.

وهكذا اتّضح أنّ وجهة النظر السائدة في أكثر من أقصوصة ومضة هي وجهة نظر داخليّة يعبّر عنها متلفّظ بعينه ويكون الراوي المتكلّم مترجماً إيّاها قولاً.

خاتـمة

لقد دعتنا مجموعة **خبي صة** إلى تناولها من زوايا نظر أربع مختلفة. وقد تبيّن لنا، من خلال بنى الأقاصيص الومضات، أنّ لها خمسة أشكال تتّفق في الحجم وتختلف في المقصد. أمّا موضوعات هذه الأقاصيص الومضات فتتعدّد وتتفرّد. وهي تنبني حسب سرديّة بعينها يمتدّ فيها الزمن أو يتقلّص لتكون لحظة التقويم الراهنة هي المؤلّفة بين شكليْ الزمن المختلفيْن. والأقصوصة الومضة، بحكم اختزالها، خطابُها أكثرُ استعداداً لتحقيق الفجئيّة في نهايتها. وخطابُها المكثف مساعدٌ إيّاها على أن تكون ذات إيحاء قد يبلغ أحياناً حدّ الغموض. ولهذا الإيحاء الناتج من التكثيف في العبارة رديفٌ يتجلّى في الاعتناء بالعنوان يُعدّ لوظائف متعدّدة.

والإيحاء المؤدّي إلى غموض والاعتناء بالعنوان المقدِّم خدماتٍ للأقصوصة الومضة يشتركان في جعل الخطاب الأقصوصيّ الوامض حفيّاً بغيره من الخطابات الأدبيّة الأخرى. وهو ما يحقّق التفاعل بين الخطابات والأجناس الأدبيّة الوجيزة، من ناحية، والحواريّة بين النصوص، من أخرى. وبذلك تقترب الأقصوصة الومضة من الشعر تطاوله وتبتعد عنه في آن معاً لترسّخ خطابها في النثر.

وأيّاً ما يكن عليه أمر الأقصوصة الومضة فإنّها بقدر اتّصافها بما تتّصف به الأقصوصة تتميّز منها في جملة من الخصائص أهمّها الاكتناز الكبير وأحاديّة الموضوع وتقلّص الزمن إلى الحدّ الأقصى. إلاّ أنّ ذلك لا يمنع وجهة النظر من أن تتعدّد، ممّا يبوّئ الأقصوصة الومضة أن تكون كالرواية حواريّة.

المصادر والمراجع

المصدر

- الحسين، أحمد جاسم، **خبي صة**، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٨.

المراجع باللسان العربيّ

- الحسين، أحمد جاسم، القصّة القصيرة جدّاً، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعيّة، ط ١، ٢٠٠٠.
- السماوي،أحمد، في نظريّة الأقصوصة،

صفاقس، التسفير الفنّيّ، ٢٠٠٣.

- الطرابلسي، محمّد الهادي، من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر، مجلّة فصول، المجلّد الرابع، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤، "الحداثة في اللغة والأدب"، الجزء الثاني.
- القاضي، محمّد، القصّة الومضة ومقوّماتها الجماليّة، ضمن إنشائيّة القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة، تونس، الوكالة المتوسّطيّة للصحافة، ٢٠٠٥.

المراجع باللسان الفرنسيّ

- Angenot, Marc, *La Parole Pamphlétaire, Typologie des discours modernes,* Paris, Editions Payot, 1982.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, in *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature,* Paris, P.U.F., Que sais-je?, 197
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit,* Paris, Les éditions de Minuit, 1984.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes La Littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.
- Ozwald, Thierry, *La Nouvelle,* Paris, Hachette, 1996.
- Prince, Gérald, Le Discours attributif et le récit », in *Poétique 35*.
- Rivara, René, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

المعاجم والموسوعات

- المعجم الوسيط، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٦١
- Etiemble, René, Art. Nouvelle, *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 13, France, S.A., 1985.
- *Le Petit Larousse Illustré, Dictionnaire encyclopédique,* Paris, Larousse, 1996.

الهوامش

(1) René Etiemble, Art. Nouvelle, *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 13, France, S.A., 1985, p.166.

(٢) محمّد القاضي، القصّة الومضة ومقوّماتها الجماليّة، ضمن **إنشائيّة القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة**، تونس، الوكالة المتوسّطيّة للصحافة، ٢٠٠٥، ص ٢٢٦. وقد ذكر أحمد جاسم الحسين أنّ تسميات هذه الأقصوصة الومضة بلغت سبع عشرة تسمية. انظر كتابه: **القصّة القصيرة جداً**، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعيّة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢١.

(٣) ومض البرق ومضا ووميضاً وومضاناً: لمع خفيفاً وظهر. وأومض فلان: أشار إشارة خفيّة رمزاً أو غمزاً. و- المرأة بعينها: سارقت النظر. انظر المرجع نفسه، ص ١٠٧١.

(٤) الأقصوصة: القصّة **الصغيرة**. انظر **المعجم الوسيط**، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٦١، الجزء الثاني، ص ٧٤٦. (التشديد من عندي).

(٥) أحمد جاسم الحسين، **القصّة القصيرة جداً**، م.م.. أمّا مجموعتاه الأقصوصيّتان فهما: **همهمات ذاكرة**، ١٩٩٦، و**خبي صة**، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٨.

(٦) انظر عرضاً لهذا الكتاب لدى: أحمد السماوي، **في نظريّة الأقصوصة**، صفاقس، التسفير الفنّيّ، ٢٠٠٣، ص ص ١١-١٢.

(٧) انظر مثلاً "الحقّ على البعوضة!"، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٦٨ و"الذئاب تعيد قراءة تاريخها"، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ص ٧٥-٧٦.

(٨) ثمّ انقطعت أخباره!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٠.

(٩) تنصّت على أسرار الناس!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٧.

(١٠) «فعلاً... الديمقراطيّة... يا....»، لا تنفع معكم؟، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٦٣. انظر أيضاً "لماذا طردتَ أمّنا من البيت؟"، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٦٠. فلو وقف القارئ عند آخر سطر من النصّ دون استدعاء العنوان لظنّ بالنصّ النقص: «وسألناه: ...يا..؟»

(١١) أنت حمار؟، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ص ٢٩-٣٠.

(١٢) لا تنفع معكم؟، ص ٦٣.

(١٣) وللناس فيما يعشقون...، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ١٩.

(١٤) يُمّه يا يمّاااااه!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢١.

(١٥) فنجان قهوة، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٤.

(١٦) تنقسم الأقصوصة، حسب تياري أوزوالد، إلى قسمين: الأقصوصة الانبجاسيّة والأقصوصة الانفجاريّة. الانبجاسيّة هي التي تبدأ طبيعيّة وتنتهي كذلك وتعطي للقارئ انطباعاً بألاّ شيء ذا بال حدث. أمّا الانفجاريّة فهي التي تبدأ طبيعيّة وتنتهي خارقة قوانين الطبيعة. وهي تعطي القارئ انطباعاً بأنّ شيئاً مّا حدث. انظر Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 149.

(١٧) نائم، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢١.

(١٨) مثل الأطرش في الزفّة؟، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٣٤.

(١٩) لن يقع!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٧.

(٢٠) هو مشفى المجانين.

(٢١) جيران، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٩. تعلن الأقصوصة الومضة "خمسون سنة ولم يتغيّر شيء!" في العنوان عن طول المدّة. انظر"خمسون سنة ولم يتغيّر شيء!" ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ١٣

(٢٢) أورد إميل إيتيانبل قول ويليام فولكنر التالي في رسالته إلى خوان ويليامس: «إنّ أقصوصة مّا هي تبلور لحظة تُختار اعتباطيّاً وتكون فيها شخصيّة معيّنة في صراع مع شخصيّة أخرى أو مع محيطها أو مع نفسها». انظر René Etiemble, Art. Nouvelle, op. cit., p. 166.

(٢٣) جيران، ص ٩.

(٢٤) من سيرته الذاتيّة، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٢.

(٢٥) لقد كبر!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ١٦.

(٢٦) يحدث في حارة القز!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٥.

(٢٧) التاناتوس هو، في التحليل النفسيّ لدى فرويد، دافع الموت.

(٢٨) الإيروس، في النظريّة الفرويديّة، هو مجموع دوافع الحياة. وهو، في الأصل، إله الحبّ لدى الإغريق.

(٢٩) «تابعتْ: الطالبة اللعينة تصنّعت المفاجأة... بل بكت! ». تنصّت على أسرار الناس!، م.م.، ص ٢٧.

(٣٠) زوجتي أذكى منّي!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٨.

(٣١) ذكر الشاهد تيّاري أوزوالد في كتابه **الأقصوصة**. انظر Thierry Ozwald, *La*

Nouvelle, op.cit., p.6.

(٣٢) يعتبر فرويد الحلم نصّاً أي «قصّة ينشئها الحالم في حال اليقظة منذ اللحظة التي فيها يستعيد وعيه. وهو شيءٌ مّا وقع التلفّظ به تسمّيه اللسانيّات ملفوظاً سرديّاً». انظر سيغموند فرويد، **نظريّة الأحلام**، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ط ٢، ١٩٨٢، ص ١١٨ وانظر Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., Que sais-je?, 1978, p.22.

(٣٣) حوار، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٣.

(٣٤) انظر مزيد تفصيل لذلك لدى Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 26.

(٣٥) أفرد محمّد الهادي الطرابلسي للغموض في الشعر مقالاً ميّز فيه إيجابيّ الغموض من سلبيّه. فإذا بأصناف الغموض السلبيّة ثلاثة هي غموض التمحّل وهو الناتج من عجز الشاعر عن قول ما يفهمه، وغموض القصور وهو المتولّد عن تطفّل الشاعر على الشعر يتعاطاه وهو جاهلٌ بحقيقته، وغموض الإلغاز وهو المتأتّي من القصد إلى التعمية والتضليل بدعوى أنّهما سبيل من سبل الشعريّة. أمّا إيجابيّها فواحد لا غير وهو غموض الشعريّة (Poéticité) والإبداع. وهذا الصنف من الغموض هو ذاك «الناتج من الحدّة (Intensité) الشعريّة أو كثافة (Densité) الطاقة الشعريّة على نحو يجعل النصّ الشعريّ قابلاً لتعدّد القراءات قابليّة تبرهن على أدبيّته، وفي الوقت نفسه تكشف عن خصوصيّة الغموض الذي داخله وتحوُّل الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء». انظر محمّد الهادي الطرابلسي، من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر، مجلّة **فصول**، المجلّد الرابع، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤، "الحداثة في اللغة والأدب"، الجزء الثاني، ص ص ٣١-٣٢.

(٣٦) قبل أربعين عاماً فقط...، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٤٢.

(٣٧) دهم البوليس بيت الراوي/الشخصيّة وفرضوا على الأب التعرّي أمام أبنائه بل فرضوا على اثنيْن منهم تعريته تحت طائلة التهديد وأكّدوا أن لا غاية لهم من تعرية الأب إلاّ ليكتشف أبناؤه أنّه بلا (...). انظر (ما فعلوه)!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٦.

(٣٨) من (أفضال أبو عبد الله الكبير!)، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ١٧.

(٣٩) [١] فإنّ الصمت من وجع!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٢٥.

(٤٠) المؤشّر هو، في نظر بارت، الوصف الذي يحيل على طبع أو شعور أو جوّ أو مزاج أو فلسفة. وهو يفرض على القارئ، دوماً، أن يفكّكه ليتعرّف إلى الطبع أو المزاج أو غيرهما، ما دام ذا مدلول ضمنيّ. انظر Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, pp.14-17.

(٤١) مثل الأطرش في الزفّة؟، م.م.، ص ٣٤.

(٤٢) نائم، م.م.، ص ٢١.

(٤٣) يعرّف جيرار جونات النصّيّة الجامعة (Architextualité) بأنّها العلاقة الخرساء التي تربط نصّاً بالجنس الأدبيّ الذي إليه ينتمي. ولا يفكّ هذا الخرس سوى الإشارة النصّيّة الموازية التي تتّصل بالعنوان أو بالنوع الأدبيّ كالقول: «رواية»، «شعر»، «مقامة»...إلخ. انظر Gérard Genette, *Palimpsestes La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.11.

(٤٤) العلم في...!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٣٢.

(٤٥) الأليغوريا هي التعبير عن فكرة باستدعاء صور رامزة أو استعارات ممثّلة.

(٤٦) عمل رئيس الذئاب على التكفير عن إساءة أجداده للخراف فقرّر الإقلاع عن أكلها. وأشهد على ذلك القبائل التي استدعاها إلى وليمة بالمناسبة. لكنّه ما عتّم أن عاد سيرة أجداده الأولى لاعناً الخراف التي أثارت رائحتها قرمه إلى اللحم الغضّ. الذئاب تعيد قراءة تاريخها!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ص ٧٥-٧٦.

(٤٧) الأسطورة قصّة من الأدب الشعبيّ أو العالِم تعرض شخصيّات خارقة وأعمالاً خياليّة. وتقف منها أحد موقفين. فهي إمّا تستعيد بها أحداثاً تاريخيّة حقيقيّة أو مأمولة وإمّا تجلي فيها بعضاً من العقد الفرديّة أو من البنى الخفيّة عائليّة كانت أو اجتماعية. انظر *Le Petit Larousse Illustré, Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1996, p. 687.

(٤٨) لن يذكره الناس أبداً!، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٣٧.

(٤٩) الوصيّة، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٥٠.

(٥٠) يمكن أن نرى اتّفاقاً بين الوصيّة والنصيحة كما في الأقصوصة الومضة "إلى غسّان كنفاني

وآخرين...!". ففيها يسمّي الراوي/الشخصيّة وصيّته نصيحة: «أخيراً... ها أنا أستجيب لنصيحتك...». انظر النصّ في **خبي صة**، م.م.، ص ٥٣.

(٥١) يقسّم مارك أنجينو الأدب إلى قسميْن: الأدب القصصيّ وأدب الفكرة. انظر كتابه: Marc Angenot, *La Parole Pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Editions Payot, 1982, p.31.

(٥٢) انتحار حائط، ضمن **خبي صة**، م.م.، ص ٤٤.

(٥٣) ما باليد حيلة، ضمن المصدر نفسِه، ص ٤٥.

(٥٤) ج ي ر ا ن، ص ٩. [استغرقت كتابة العنوان خمسة أسطر].

(٥٥) محمّد الماغوط... سامحك الله، ص ٣٣.

(٥٦) خمسون سنة ولم يتغيّر شيءٌ، ص ١٣.

(٥٧) مثل الأطرش في الزفّة!، ص ٣٤.

(٥٨) لقد كبر، ص ١٦.

(٥٩) الخطاب الإسناديّ هو العبارات والجمل التي ترد في سرد مكتوب وترافق الخطاب المباشر وتسنده إلى هذه الشخصيّة أو تلك. انظر Gérald Prince, Le Discours attributif et le récit », in *Poétique 35*, pp.305-313.

(٦٠) نائم، ص ٢١.

(٦١) «شيخ المحشي بانتظارك يا....! »، إهداء قصير جدّاً!، ضمن **خبي صة**، ص ٤.

(٦٢) هي في الأقصوصة الومضة "مغر المير والفاطسة"، ضمن **خبي صة**، ص ٣٩.

(٦٣) لقد كبر، م.م.، ص ١٦.

(٦٤) وللناس فيما يعشقون...، ص ١٩.

(٦٥) يُمّه يا يمّااااااه!، م.م.، ص ١٨.

(٦٦) ثمّ انقطعت أخباره، م.م. ص ٢٠.

(٦٧) من سيرته الذاتيّة!، م.م.، ص ٢٢.

(٦٨) لعلّ أوّل من بلور مفهوم "التعدّد الصوتيّ" هو ميخائيل باختين الروسيّ. ففي الملفوظ الواحد، حسبه، تتعدّد الألسن وتحضر موضوعاتٌ، لمتلفّظين آخرين إسهامٌ فيها. انظر Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 وانظر أيضاً Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

(٦٩) انظر Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.

(٧٠) يميّز رنيه ريفارا بين صنفيْن من الرواة: الراوي الغفل هو من يستعمل ضمير الغائب أو الضمير اللاشخصيّ. والراوي السيرذاتيّ وهو ذاك الذي يستعمل ضمير المتكلّم أو الضمير الشخصيّ. انظر René Rivara, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative,* Paris, L’Harmattan, 2000, p. 26.

(٧١) لن يقع!، م.م.، ص ٧.

(٧٢) محمّد الماغوط.. سامحك الله!، م.م.، ص ٣٣.

(٧٣) أبرياء جدّا، م.م.، ص ٣٥.

(٧٤) أبرياء جدّاً، م.م.، ص ٣٥.

q q

جدلية القصة القصيرة جداً

أندره عيد قره

ما تزال جدلية القصة القصيرة جداً تتردد في استقلاليتها كفن قائم بذاته، وبين وجودها متصلة مع الشعر وسواها من الفنون النثرية والسردية الأخرى.

وقد يكون أحد أسباب التردد قائماً من التناقض الكامن من داخل كل شيء فينا وحولنا دون وجود دلائل لهذا التناقض. كقول بعض النقاد إن القصة القصيرة جداً هي نص هذياني أو نثري أو هو مجرد ومضة قريبة إلى الخاطرة لا تستحق الدراسة وعناء الوقوف عندها.. وهي لا تحمل حتى ملامح بدايات الكتابة السردية. وإنها نص ظهر نتيجة لعجز الكاتب عن كتابة الفنون الأخرى.

إن عالم القصة القصيرة جداً استطاع النهوض من أعماق هذا التناقض بين مجموع كلي ثابت أكّد على وجودها قبل الميلاد في حكايات الميثولوجيا والمشتقة من كلمة Mythos ميثوس (قصة خرافية) كحكايات إيسوب، وبين تاريخ متغير ومتناقض في كثير من الأحيان يندرج تحت مظلة الحكمة أو السخرية كقصص جبران خليل جبران وزكريا تامر.

إذ من الواضح أن القصة القصيرة جداً كانت تسير دون أن تثير حولها الجدل أو حتى المعارضة، وهذا يعني أن هناك أعواماً كثيرة مرّت على البداية لنكون أمام حقيقة تستدعي وجود ركائز ونصوص تعطي هذا الفن قدرته على الاستمرار والثبات والرسوخ.

حكايات إيسوب

يؤكد هيرودوت Herodouts أن إيسوب شخصية وليس أسطورة خرافية، عاش في القرن السادس قبل الميلاد. كان عبداً أعتقه سيده بعد ذلك، وأنه كتب الحكايات الخرافية المنسوبة إليه، وتميزت الحكاية الخرافية بأنها قصيرة جداً، وقد وجدت في فترة مبكرة من التاريخ اليوناني قبل إيسوب، وربما ترجع إلى القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد. وتروى في الأغلب على لسان الحيوان، أو بعض ظواهر الطبيعة وتنطوي على مضمون أخلاقي هو المغزى من الحكاية.

وقد اكتشف اليونانيون ١٢٣ حكاية من هذه الحكايات في جبل آثوس Athos.

تميز إيسوب بالصنعة في القصص التي رواها، وهي حكايات تنتهي في الغالب بكلمة طيبة تكون المغزى الأخلاقي، قد تذكر صراحة، وقد لا تذكر على الإطلاق! وكثيراً ما ينظر إلى الخاتمة على أنها تمثل العنصر الجوهري في الحكاية.

وإن كنا قد تطرقنا إلى حكايات إيسوب فذلك للتأكيد أن القصة القصيرة جداً ليست فناً سردياً دخيلاً على الفنون السردية، وليست طفرة ظهرت نتيجة تطور العصر على اعتباره عصر السرعة أو القصة المنبرية أو

الومضة.

(المهم الكيف لا الكم): سخرت ثعلبة ذات يوم من لبوءة لأنها لا تنجب أبداً سوى شبل واحد في كل مرة فأجابت اللبوءة: واحد فقط نعم لكنه أسد.

جبران خليل جبران و(التائه):

إذا اعتبرنا ـ وهذا ما ينبغي ـ أن قصص التائه هي قصص قصيرة جداً فإننا نجد أن جبران لم يعتمد على الدلالة اللغوية المكثفة التي تشبع عادة نص القصة القصيرة جداً بل إن معظم قصص (التائه) كانت أقلّ طرافة وعمقاً وتكثيفاً من أمثال (المجنون) مع حفاظها على عنصر السخرية والنقد المبطن، لكن لم يكن نقداً يعتمد على النهايات المفاجئة كركيزة أساسية يستخدمها معظم كتاب القصة القصيرة جداً، مهملين بذلك عنصر التكثيف الحكائي الذي يعتبره جبران قاعدة أساسية لبناء هيكلية القصة.

(الظل): قال العشب في يوم من أيام حزيران، لظلّ دوحة كبيرة: "أنت لا تني تتنقل يمنة ويسرة أغلب الأحيان. إنّك لتزعجني عما أنا فيه من هدوء وراحة بال".

أجاب الظلّ قائلاً: "لست أنا الذي يتنقل! انظر إلى السماء، إلى الأعالي. هنالك شجرة تتقلّب في الريح شرقاً وغرباً، بين الشمس والأرض".

وتطلّع العشب إلى العلاء، وشاهد الدوحة لأول مرة، وقال في سرّه: "ها إن هنالك عشباً أكبر مني بكثير!". وران عليه الصمت..

زكريا تامر و(الحصرم):

(الحصرم) مجموعة قصصية حملت في طياتها العديد من الدلالات المفتوحة والرؤى الأكثر عمقاً من المساحة الحكائية.

إن زكريا تامر قدم مجموعة من القصص القصيرة جداً، التي تعتمد على الحكائية كشرط أساسي لبناء القصة، مع استخدامه مجموعة من التقنيات القصصية، كوضوح الفكرة وربطها بالواقع الاجتماعي بعيداً عن التصور الخيالي أو الترميز المغلق، والتدرج بالحجة من الحد الأضعف إلى الحد الأقوى، والتكثيف وهو تكثيف يستند إلى خبرة في انتقاء المفردات اللغوية المختزلة دون أن يخلّ في تكوين الحدث، ووحدة الموضوع وتماسك أجزائه، وربما يكون هذا التكثيف في اللغة هو الأصعب في تكوين القصة القصيرة جداً. وربما هذا ما يميز كاتب عن آخر في كتابة هذا النوع من الفن القصصي.

(التصغير الأول): كان عبد النبي الصبان رجلاً ضخماً طويل القامة، عريض الكتفين، اعتقل ليواجه اتهاماً بأنه في كل لحظة يستنشق من الهواء أكثر من حصته المقررة، فلم ينكر، وأقرّ بأن السبب يرجع إلى أنه يملك رئتين كبيرتين هما وحدهما المسؤولتان فأحيل تواً إلى مستشفى وعاد بعد أسابيع رجلاً جديداً ذا قامة قصيرة، وصدر ضيق ورئتين صغيرتين، يستهلك يومياً هواءً يقل عن الحصة المخصصة له رسمياً.

ونحن لسنا بصدد دراسة إيسوب أو جبران أو زكريا، لكن، لضرورة تسليط الضوء على بعض من كتبوا نصوصاً تحمل شروط القصة القصيرة جداً وصفاتها دون تسميتها أو تأطيرها وذلك عبر مراحل تاريخية متتالية. وأغلب النصوص كان المتلقي يتقبلها كما هي دون تصنيفها لأنها ببساطة حملت لنا متعة الحكاية دون أن يفرض علينا تسميتها. كالأمثلة المذكورة آنفاً وربما لأنها حملت لنا الحكاية على شكل خبر طريف ممتع ساخر مختزل ككتاب (المستطرف في كل فن مستظرف) للأبشيهي.

(مجنون): حُكي أن الحجاج خرج يوماً متنزهاً، فلما فرغ من نزهته صرف عنه أصحابه وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ؟ قال: من هذه القرية. قال: كيف ترون عمالكم؟ قال: شر عمال؛ يظلمون الناس، ويستحلون أموالهم.

قال: فكيف قولك في الحجاج؟ قال: ذاك، ما ولي العراق شر منه، قبحه الله، وقبح من استعمله! قال: أتعرف من أنا؟ قال: لا. قال: أنا الحجاج! قال: جُعلت فداك! أو تعرف من أنا؟ قال: لا. قال: فلان بن فلان، مجنون بني عجل، أصرع في كل يوم مرتين. قال: فضحك الحجاج منه، وأمر له بصِلة".

(الجزاء من جنس العمل): قال الأصمعي: رأيتُ بدويّة من أحسن الناس وجهاً، ولها زوجٌ قبيح، فقلت: يا هذه! أترضينَ أن تكوني تحت هذا؟ فقالت: يا هذا! لعله أحسن إلى الله فيما بينه وبين ربه، فجعلني ثوابه، وأسأت فيما بيني وبين ربي فجعله عذابي، أفلا أرضى بما رضي الله به؟".

النص المفتوح:

قد تكون عناصر السرد في القصة القصيرة جداً مسألة نسبية، فكل كاتب يستخدم الشخصية والزمان والمكان والحدث والحبكة.. إلخ من وجهة نظره وتصوراته حول الحدث المطروح في القصة، ثم يترك الأمر للمتلقي ليستقبله ويعيد إنتاجه بطريقته الخاصة.

وربما هذا ما ساهم في جعل القصة القصيرة والقصيرة جداً من النصوص السردية المفتوحة الدلالات أي (النص المفتوح) وهذه الإشكالية سلبية إلى حد ما، فالنص المفتوح قد يجعل كاتب القصة القصيرة جداً أمام إشكالية إكماله بحيث يصبح قصة قصيرة وبين تقليصه بحيث يتناسب مع حجم القصة القصيرة جداً وبالتالي الإخلال بجزئياته ومكوناته ليجد السارد نفسه أمام نص سردي مجهول الهوية يتقلب بين القصة القصيرة والقصيرة جداً والنص النثري أو الخاطرة.

إن النص المغلق في القصة القصيرة جداً إن جاز التعبير يعطي جمالية خاصة للحكائية سواء أغلق النص بخاتمة غير متوقعة أو سخرية أو ما يسمى بالومضة التي تبهرك في النهاية أو النكتة الاستهزائية الساخرة. أو بقي النص مفتوحاً على دلالات وتأويله خارج القصة.

فالقضية إذاً ليست قضية تغير حجم النص فحسب بل قدرة السارد على وضع الفكرة في قالبها المناسب.

فالفكرة هي التي تطرح على الذات الساردة لدى الكاتب الشكل الذي لا بد أن تقدم ضمنه وتفرض بطريقة لا شعورية لتأخذ هذا الشكل الحكائي أو ذاك.

إن فن القصة القصيرة جداً كالفنون الأدبية الأخرى يحتاج إلى الصدق واكتناز ثقافة لا بأس بها مع التعمق في التصوير والترميز، والإيحاء إلى حد تصبح اللغة على الأغلب مجازاً مرتبطاً بعناصر القصة ومضمونها وحدثها، دون امتلاكها اللغة المجانية. كالشرح والحوارات كما هو الحال في الفنون السردية الأخرى.

ولا بد أن نقر بصعوبة كتابة القصة القصيرة جداً فالكاتب المبدع لهذا الفن السردي عليه أن يحمّل نصّه كل تلك الشروط ضمن لغة مختزلة لا تسمح بأي استئصال وإلا تفكك النص.

إذاً لعل الخلاف والجدلية القائمة حول القصة القصيرة جداً هي كلمة (جداً).. والتي تعني قصر النص، مما يجعل القارئ يطالعه في دقيقة واحدة أو بضع دقائق في التركيز نفسه الذي بدأ فيه وينتهي به، وهذا يتيح للقارئ التعايش مع النص، والولوج إلى عمقه.

وفي النهاية لا يغيب عن أذهاننا أن كثيرين أعجبوا بهذا الفن السردي أمثال نجيب محفوظ الذي كتب في أواخر أيامه بضع قصص قصيرة جداً.

(الحلم): رأيتني أعد المائدة والمدعوون في الحجرة المجاورة تأتيني أصواتهم، أصوات أمي وإخوتي وأخواتي، وفي الانتظار سرقني النوم ثم صحوت فاقداً الصبر، فهرعت إلى الحجرة المجاورة لأدعوهم فوجدتها خالية تماماً وغارقة في الصمت، وأصابني الفزع دقيقة، ثم استيقظت ذاكرتي، فتذكرت أنهم جميعاً رحلوا إلى جوار ربهم، وأنني شيعت

جنازتهم واحداً بعد الآخر.

ربما يكون من الأنسب تعريف القصة القصيرة جداً على أنها حدث مكثف وواقعة يتخللها الزمان والمكان، مع إثارة قد تدفعنا للضحك أو البكاء أو التخيل.

ختاماً.. تبقى مشكلة جوهرية وهي خلق فن سردي جديد يكون مائدة دسمة يتهافت عليها بعض النقّاد والمعارضين لتكون محور جدل بين الرفض والقبول.

q q

عبد الرزاق عبد الواحد بين الأصالة والتجديد

د. نزار بريك هنيدي

لا بد للمتأمل في العمارة الشعرية الباذخة، التي بدأ بناءها عبد الرزاق عبد الواحد منذ أواسط القرن الماضي، وما فتئ يغنيها ويضيف إليها حتى اليوم، من أن يلاحظ أن هذا الإنجاز الضخم يكاد يختزل مسيرة الشعر العربي المعاصر، بكل ما اعترضتها من نزعات وتجاذبات، وكل ما اعتمل فيها من تجارب ومحاولات، وكل ما حققته أو صبت إلى تحقيقه من إنجازات. فقد نذر هذا الشاعر الكبير حياته كلها للشعر ووقفها عليه. مستنداً إلى موهبة فطرية أصيلة قلما تتأتى إلا للقليل في كل عصر، وإلى معرفة عميقة بالشعر العربي، وتمثل أصيل لإمكاناته الفنية والجمالية في عصوره جميعها، وإلى تجربة حياتية غنية، قيض له أن يعيشها في أحوال متباينة ومستويات مختلفة، وإلى معاصرته لأمراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي، وعلى رأسهم الجواهري، وكذلك معايشته الحثيثة لعدد كبير من رواد حركة الحداثة الشعرية العربية، التي حمل لواءها عدد من شعراء الجيل الذي سبقه مباشرة، وربطته بهم، أو ببعضهم، صداقات متينة، وخصومات قوية أيضاً. ولا شك أن ذلك كله كان له أثر واضح في ما أبدعه من شعر، بشكله الكلاسيكي ذي الشطرين، أو بشكل قصيدة التفعيلة بتنويعاتها المتعددة، على حد سواء.

وربما جاز للمرء أن يذهب إلى أن القصيدة العربية الكلاسيكية الجديدة، التي وصل بها الجواهري إلى ذراها الشاهقة، لم تجد بعد رحيله، من يحمل لواءها خيراً من عبد الرزاق عبد الواحد، الذي استطاع بالعدد الكبير من القصائد التي أبدعها على نظام الشطرين، أن يؤكد حضور هذا الشكل وفاعليته، ويحافظ على رونقه وبهائه، ويبرهن على قدرته على الحياة والتجدد، جنباً إلى جنب، مع الأشكال الفنية الحديثة. وفي الحقيقة، فإن هناك لبس لابد من مناقشته مع الكثيرين ممن يتعاطون كتابة الشعر الحديث ونقده، لاسيما من الجيل الجديد، الذين وَقَرَ في أذهانهم أن ثورة الحداثة الشعرية جاءت لتلغي قصيدة الشطرين، وتنفيها من الساحة الشعرية المعاصرة، متوهمين أن هذا الشكل لم يعد صالحاً للتعبير عن حساسية الإنسان في العصر الحديث، متناسين أن عواطف الناس ومشاعرهم وطرائق تفاعلهم مع المحيط واستجابتهم للمحرضات الانفعالية والحسية والجمالية ورؤيتهم للعالم لا يحكمها نسق واحد، ومتجاهلين أن هذا الشكل ما هو إلا إنجاز عبقري لقرون من الشعرية العربية الأصيلة، ولا ترتبط حياته أو موته إلا بتوفر الشاعر الموهوب الخبير والقدير من جهة، وبتوافق الحالة أو الموقف أو الرؤيا التي تتم مقاربتها مع الطاقات التعبيرية والجمالية التي يحملها هذا الشكل من جهة أخرى. وهذه الحالات كثيرة ومتنوعة ولا تقتصر على عصر دون آخر، لأنها مرتبطة بثوابت الجوهر الإنساني نفسه. ولا بد من التذكير بأن

جميع المعارك الضارية التي خاضتها حركة الحداثة الشعرية، لم تكن في سبيل إلغاء الشكل الكلاسيكي، وإنما من أجل انتزاع الاعتراف بشرعية الأشكال الجديدة وحقها في الحياة جنباً إلى جنب معه، على أساس أنه شكل خاص من أشكال الكتابة الشعرية، قد يكون الأكثر مناسبة عند بعض الشعراء، للتعبير عن عدد من الحالات والمناخات المعينة، أو تأدية بعض الوظائف المحددة، لاسيما وأن حركة الحداثة هي التي طرحت موضوعة العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون.

ومهما يكن من أمر، فإن التمعن في هذا العدد الكبير من القصائد التي كتبها عبد الرزاق عبد الواحد على نظام الشطرين، كفيل بأن يقف المرء على براعته في المحافظة على أهم سمات القصيدة الكلاسيكية، من متانة في البناء، ونصاعة في البيان، وقوة التراكيب اللغوية، ورونق الجملة، وتناسب الألفاظ، إضافة إلى جمال الأسلوب ورشاقة الصور التخييلية، مما لا يتأتى إلا لشاعر كبير حقاً. إلا أن ما يجب الوقوف عنده في هذا المجال، هو تلك اللمسات الإبداعية، والإضافات الفنية الخاصة، التي أسبغها الشاعر على بنية القصيدة، فجعلها تفور بالجدة والحيوية، كما فعل في قصيدة (صبر أيوب) حين لم يلجأ إلى الطرائق المألوفة في مطالع القصائد التقليدية، بل افتتح قصيدته برواية حكاية من المأثور الشعبي عن المخرز الذي نسي تحت الحمولة على ظهر الجمل، ليباغتنا بذلك الشطر الشعري الذي ينفذ مثل المخرز، إلى قلب المتلقي ووجدانه:

قالوا: وظلّ ولمْ تشعرْ بهِ الإبلُ

يمشي، وحاديهِ يحدو، وهو

ومخرزُ الموتِ في جنبيهِ ينشتلُ

حتى أناخَ بباب الدار إذ وصلوا

وعندما أبصروا فيضَ الدما

صبرُ العراق صبورٌ أنتَ يا جملُ

وصبرُ كلّ العراقيين يا جملُ

ومثل ذلك ما فعله في رائعته عن المتنبي، التي يفتتحها بمشهد نرى فيه الشاعر وقد جلس ذات غروبٍ وحيداً، على شاطئ البحر، يتأمّله فيتراءى له طيف المتنبي:

لا أكتمنّكَ، حدَّ المغربِ انعقدتْ

حولي ظلالُك، تغريني.. وتعتصمُ

جلست للبحر مأخوذاً برهبته

وكان بيني وأدنى موجهِ قدمُ

وكنت أرقبُ.. كان البحرُ في

وفي عروقي، وفي عينيَّ يلتطمُ

اللهُ.. كم كان ضخماً في مروءتهِ

وكم تأبّدَ فيهِ النبلُ والقِدَمُ

واللانهايةُ، والمجهول.. ثمّ

بي رعدةٌ.. كنتَ عرضَ البحر

ولعل أهمّ ما يلفت النظر في القصائد ذات الشطرين عند عبد الواحد، سيطرة هاجسين رئيسين تكاد لا تخلو قصيدة من التصريح المباشر بهما، أو الإشارة إليهما. أما الأول منهما فهو ذلك التعلق الشديد ببغداد المدينة، تعلقاً لا نكاد نرى ما يماثله في الشعر العربي المعاصر سوى تعلق نزار قباني بمدينته دمشق. فبغداد هي المبتدأ لكل خبر تبتكره مخيلة الشاعر. بل إن حقيقتها عنده أكبر من أي خيال. فهي التي وضعت فوق سفر الحضارات سفراً إلى يومنا يُقتدى، ومع ذلك حمّلوها وزر جميع الذنوب فكانت على حمله أجلدا. ولولا ماؤها ليبست عظام الشاعر، ولولا إزارها لانكشف عريه. ومنذ أن شعشع

الضوء لم يكن له عين غيرها، ولا رئة سواها. بغداد التي أمضى عمره كله يتتبع شطآن نهرها وأمواجه في الليل كيف ارتجافها، وآخى فيها النخل طلعاً فمبسراً إلى التمر، والأعذاق زاهٍ قطافها، وتتبع فيها أولاده وهم يملؤونها صغاراً إلى أن شيبتهم ضفافها، وتتبع فيها أوجاعه ومسرى قصائده وأيام أهله. لذلك فما أن يمر في بال الشاعر خاطر عابر يدعوه إلى عوفها حتى يسارع إلى الاعتذار منها، لأن مجرّد عبور خاطر مثل هذا هو كبيرة من الكبائر التي لا تغتفر:

سلام على بغداد.. لست

عليها، وأنّى لي وروحي

فلو نسمةٌ طافت عليها بغير

تُراحُ به، أدمى فؤادي طوافها

وها أنا في السبعين أزمع

كبير على بغداد أني أعافها

أما الهاجس الثاني فهو ذلك الشعور الطاغي بالاغتراب والقلق ووجع الروح. وهو شعور يلقي ظلاله على الكثير من القصائد ذات الموضوعات المختلفة، إضافة إلى تلك التي خصصها الشاعر بكاملها لهذا الشعور الوجودي العميق، مثل قصائد (الموجعة) و(يا أم خالد) و(في نهايات الأربعين) وغيرها.

فبالرغم من أن الشاعر قد يكون استطاع أن يبث الفرح في نفوس الآخرين، إلا أن مأساته الخطيرة أن نفسه غير قابلة للفرح. وحتى لو تمكن من اتقاء جميع السهام التي توجه إليه، فأين سيهرب من سهم نفسه التي تكابد الحرقة التي مالها منتهى، والقلق الذي ماله مستقر؟ إنه مستوحش حد البكاء، حباله مقطعة، وجمره مطفأ، ونصاله مكسرة. مستفرد، لا العم عمّه إن ندب، ولا عزيز الخال خاله. وليس له سوى خيباته يجمعها حياله. عمره كله بدد، لا وقاء له ولا سند. وقد يكون من المفاجئ أن تجري هذه التعابير المشحونة بلوعة الاغتراب وأسى الحرمان، على لسان شاعر أتيح له من أبهة السلطة ونعيمها ما ندر أن يتاح لشاعر آخر. إلا أنه الشعر الحقيقي الذي يبقى أميناً للجوهر الراخم في الأعماق، مهما ألقى على عاتقه من مهام ووظائف آنية، ومهما فرض عليه من أقنعة زائفة وزائلة.

إلا أن عبد الرزاق عبد الواحد لم يقصر شعره على الشكل التقليدي للقصيدة ذات الشطرين، فموهبته الأصيلة، وتفاعله مع الكثير من التجارب الشعرية العالمية والعربية، ومجايلته لرواد شعر الحداثة، كل ذلك دفعه إلى كتابة القصيدة الحديثة بأشكالها المتنوعة وتقنياتها المتعددة. فمن هذه القصائد ما يمكن إدراجه في خانة قصيدة تفاصيل الحياة اليومية، مثل قصيدة (قلق في ليل متأخر) حيث نرى الشاعر وقد أصيب بارتفاع الضغط الشرياني، وأصبح همّه الوحيد أن يثبّت جهاز الضغط على ذراعه، ولا شيء يمنع هذه القصيدة شعريتها غير إدراك الشاعر، بعد فوات الأوان، أنه أنفق عمره دون أن يلتفت لتآكل نياط قلبه، ليقول في خاتمتها:

إن قلبك ما زال ينبض يا صاحبي

دع له في الأقل

أن يقرّر كيف سينهي نشازاته

وهناك أيضاً القصيدة التي تعتمد في شعريتها على ما تولده في نفس القارئ من إحساس بشعرية الحالة، مثل قصيدته (انكسار) التي تتألف من ثلاثة سطور فقط:

ليس لي من أحد

ليس عندي إلا رغد

ورغد غائبة.

فمن الواضح أن كلاً من هذه الجمل القصيرة الثلاث ليست أكثر من جملة خبرية عادية يستعملها أي متكلم في حديثه العادي، دون أن يكون لها أية وظيفة أعلى من وظيفتها الإخبارية، إلا أن انضفار هذه الجمل في

ضفيرة واحدة جعل المتلقي يحس بشعور الأب الذي يختزل الوجود كله في ابنته (رغد)، وجعله يتلقى لوعة الفقدان وحس الاغتراب عند هذا الأب، الذي يبدو وحيداً مقطوع الصلة عن كل ما يربطه بالحياة، بسبب غياب ابنته، وبالتأكيد، فإن العنوان الذي وضعه الشاعر لهذه القصيدة القصيرة (انكسار) كان له دوره الكبير، كعتبة نصية، في تفعيل تلقي هذه الحالة وشعرنتها.

وهناك أيضاً القصائد التي تقوم على المفارقة، بل إن تقنية المفارقة، بأنواعها المختلفة، تبدو من أكثر التقنيات التي يعتمدها عبد الواحد في بث شعرية نصوصه. وهذه المفارقة قد تكون لفظية كما في هذا النص:

يتسع الزمان
يتسع المكان
تتسع الأرقام
تتسع الأبعاد والأحجام
ويصغر البشر
فيصبحون بينها أقزام.

كما قد تكون المفارقة معنوية أو درامية، كما في قصيدته (إدمان) التي تذكرنا بقصة النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر:

سنوات وهو يدور
مشدوداً في هذا الناعور
دَميت منه الرقبة
وتآكلت الخشبة
من كثرة ما دار
ذات نهار
سقط النير
وقف الثور مروعاً
لا يدري كيف يسير.

ومن التقنيات التي تبدو أثيرة عند شاعرنا أيضاً، تقنية الضربة الأخيرة. حيث يأتي السطر الأخير من القصيدة، ليضيء معنى السطور التي سبقته، ويوقد الشعرية الكامنة فيها، مثل هذه القصيدة:

حضورنا مبتدأ
تجاوزنا انكسارنا
مبتدأ
مسألة انتصارنا
مبتدأ
وكلها تبحث عن خبر.

وقد تجتمع تقنية الضربة الأخيرة، مع تقنية المفارقة، فتتآزران في تفعيل شعرية النص، كما في هذه المقطوعة القصيرة من يوميات إعرابي:

قلبوا كلّ مآذنهم
صارت آباراً
قلبوا الآبار
أصبحن مآذن..
لم يتحرك في الأمة من ساكن.

وفيها نرى المفارقة في قلب المآذن إلى آبار، وقلب الآبار إلى مآذن، مما يعني أن العرب قد تنكروا لكل مقدساتهم، ورموا تاريخهم وسلخوا عنهم هويتهم، سعياً وراء الربح الذي يدره عليهم النفط. بل جعلوا من النفط إلهاً يعبدونه ويرفعون إليه آذانهم وتسابيحهم. ثم تأتي الضربة الأخيرة لتضيف بعداً جديداً لا يقل إثارة، وهو أنه بالرغم من هذا التحوّل الخطير، الذي أطاح بكيان الأمة ومصيرها، فإن أحداً لم يرفع صوته في وجه هذا التغير، وإن شيئاً لم يتحرك في مستنقع هذه الأمة التي يبدو أنها فقدت القدرة على الحياة منذ زمن طويل قبل أن يعصف بها هذا التحول الخطير.

وفي كثير من الأحيان، يلجأ الشاعر إلى استخدام تقنية الحوار، استخداماً بارعاً يضفي مسحة دراميّة على النص، ويشدّ القارئ ويحفّز حواسه. وقد يأتي الحوار كتقنية فنيّة إضافية ضمن النسيج الشعري العام للنص،

كما في قصيدة (في معرض الرسم) حيث لا يكتفي الشاعر ببث الحوار في ثنايا القصيدة، بل يعلق عليه أيضاً واصفاً حال الشخصية التي تتكلم، مثل المؤلف المسرحي الذي يصف حال أبطاله في المشهد، كما في المقطع التالي:

ـ ترسمين؟
(تصبب نهرا ضياء بعينّي)
ـ أكتبُ
(ها أنتَ تغرق
ها أنتَ
حوّلت الماء..
يختلط الصوت بالصوت
تصبح كل الأحاديث لغطاً
وتَبهَتُ
ـ لم تنشري؟
خلتها تتعمّد إخفاء ضحكتها..

وبعد أن يتحول الشاعر إلى مونولوج داخلي يعبّر فيه عن فقدانه كل نقاط ارتكازه في المدى المتوتر الذي يضيق بينه وبين تلك المرأة التي تغرقه في عينيها حدّ أن تتلامس أطراف كل المفاتيح، يأتي سؤالها الأخير على شكل ضربة مفاجئة:

ـ هاهو زوجي.. تعارفتما قبل؟
فترخي جميع المفاتيح أوتارها.

وقد تقوم القصيدة بكاملها على الحوار، بشكل تصح معه تسميتها بالقصيدة الحوارية، كما في قصيدة الهبوط الأول التي كتبها الشاعر ليلة هبوط أرمسترونج على سطح القمر. وهي حوارية جميلة ومكتنزة بالمعاني والإيحاءات الشعرية. وسيبلغ افتتان الشاعر بتقنية الحوار الشعري مبلغاً يجعله يكتب مسرحية شعرية بعنوان (الحر الرياحي)، وإن كانت كلمة (مسرحية) تغمط هذا العمل الشعري الكبير كثيراً من حقه، على حد ما يقوله الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، الذي يضيف أن من حق هذا العمل أن يوصف بكلمة (دراما) وبالمعنى الأرسطي في أسمى درجاته.

كما يبرع عبد الرزاق عبد الواحد في كتابة (القصيدة القصصية)، مستفيداً من الطاقات التعبيرية الخاصة بفن القصة القصيرة، وموظفاً أحدث التقنيات الفنية التي يستخدمها كتاب القصة القصيرة. ولا شك أن إضافة جماليات القول الشعري إلى جماليات الفن القصصي ستمنح القارئ مزيداً من المتعة، وتفتح له آفاقاً أرحب لتذوق النص والتفاعل معه. وربما كانت قصيدة (هارب من متحف الآثار) من أجمل الأمثلة على القصيدة القصصية. وفيها نرى واحداً من المحفوظين في متحف الآثار منذ خمسة آلاف عام، وقد استيقظ وخرج من صمته المرمي، فيحبو فاغراً مقلتيه إلى اللوح الموضوع أمام الزجاج الذي كان يرقد خلفه، ليقرأ اسمه وبلدته، فيتذكر أولاده وبيته. ويقشعر من الرعب حين يدرك أنه أمضى خمسة آلاف عام وراء الزجاج، الذي ثقبته آلاف الأعين الغريبة وهي تنفذ إلى عريه وقد تشظى به اللحم والدم. وبتقنية (النهاية المفتوحة) التي تميز الكثير من القصص الحديثة، ينهي الشاعر قصيدته بهذا القطع:

ألقى على كتفه عريَه السرمديَّ
تأبّط موتهْ
تهادى بهيبة خمسة آلاف عام ترابيّ
استيقظت كل أعمدة النور
دارت مصاريعُ كل النوافذِ
سالت عيوناً
تخطّى.

وستتجلى أبهى صورة للإندغام الفني بين اللغة الشعرية وبين لغة السرد عند عبد الرزاق عبد الواحد، في المطولة الشعرية التي حملت عنوان (الصوت) وانضوت على كثير من العناصر الملحمية، والرموز المستمدّة من التراث العربي والإنساني، مثل سبأ وإرم ذات العماد ويوحنا المعمدان والسيد المسيح

وغيفارا وباتريس لومومبا، في محاولة لاستقراء تاريخ الإنسان منذ الطوفان الأول، وحتى الطوفان الحالي الذي يهدّد اليوم الوجود البشري برمته.

وهكذا فإن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، استطاع أن يكون لاعباً رئيساً في حلبة الحداثة الشعرية العربية. وتلك ميزة هامة تميزه عن الكثيرين من شعراء الكلاسيكية الجديدة، بالرغم من أنه يعد بحق، بعد رحيل الجواهري، الحامل الأول للوائها في الشعر العربي المعاصر.

q q

أغنية مصرية

أحمد حسن محمد حسن

مَشْغُولَةٌ بِمُرُورِهَا رِيحٌ
تُدَلِّكُ خُضْرَةَ الأشْجَارِ مِنْ حَرِّ النَّهَارِ
بِأُصْبُعَيْ نَسَمٍ..
تَشِي
-لِلعُشْبِ وَالنَّخْلِ الْفُضُولِيِّيْنِ لَيْلاً-
مَا يَدُورُ بِقَرْيَتِي مِنْ وَشْوَشَاتِ النَّاس فِي أُذُنِ الْبُيُوتِ الصُّمِّ..
لَيْسَ يَرَاهُمُ إلا السَّمَاءُ
وَعَيْنُ مِصْبَاحٍ تُعَانِي مِنْ نَحَافَةِ ضَوْئِها الْقَرَوِيِّ
شَاكِيَةً إلى الْجُدْرَانْ
وَأنَا أُدَلِّكُ وَحْدَةَ الأوْرَاقِ بِالْكَلِمَاتِ
بِالنَّظَرِ الْمُثِيرِ لِدَمْعَةٍ أُخْرَى عَلَى خَدِّ الْحُرُوفِ..
بِأُصْبُعَيْ حِبْرٍ مُجَرَّحَتَيْنِ
مُنْذُ أرَادَتَا أنْ تَنْبُشَا بَيْنَ السُّطُورِ..
فَرُبَّمَا تَجِدَانِ لِي وَجْهِي، وَيَطْلُعُ لِلْكَلامِ يَدَانْ
وَالحَقْلُ مُضَّجِعٌ بِكُلِّ رَزَانَةٍ
وَعَلَيْهِ مِنْ نَسْجِ المَسَاءِ مُلاءَةٌ خَضْرَاءُ قَاتِمَةٌ
وَمَنْقُوشٌ بِهَا رَقَصَاتُ غُصْنٍ
لَمْ يَزَلْ فِي حِضْنِ وَالِدَةٍ مِنَ الشَّجَرَاتِ سَهَّارًا..
وَيَلْعَبُ لُعْبَةَ الأغْصَانْ
الرِّيحُ..
وَاللَيْلُ الّذِي يَحْكِي تَفَاصِيلَ الْهُدُوءِ
بِلَهْجَةٍ قَرَوِيَّةٍ..
وَالْحَقْلُ فِي سِنَةٍ مِنَ الأشْغَالِ..
يَبْعَثُ فِي بَرِيدِ الرِّيحِ عِيدًا مِنْ رَحِيقِ الطِّين..
يَا بَلَدِي
فَتَغْتَسِلُ الْقُرَى فِي عِيدِ مِيلادِ الثَّرَى..
وَتَطِيرُ فِي مَلَكُوتِهِ الرِّتَّانْ
أنَا فِي البَرِيدِ قَرَأْتُ أوْرَاقَ السِّنِينَ الْخُضْرِ
وَالعُصُرِ الْعِجَافِ..
وَأنْتِ أنْتِ أمِيرَةٌ صَفَّتْ عُصُورَ الْمَجْدِ فَوْقَ جَبِينِهَا تَاجًا..
وَمِنْ صَوْتِ الْحَمَامِ ضَفِيرَتَيْنِ تُرَتِّلانِ لِجِيدِهَا سُوَرَ السَّلامِ..
وَمِنْ نَزِيفِ جُرُوحِهَا إنْسَانْ
وَنَظَمْتِ مِنْ شُهَدَاءِ حُبِّكِ عِقْدَ قَمْحٍ طَارِحٍ فِي صَدْرِكِ الْعَرَبِيِّ
نَصْرًا بَعْدَ عُسْرٍ..
حِضْنُكِ المِصْرِيُّ نَهْرٌ مِنْ أمَانِ النُّورِ - يَا بَلَدِي- لِنَسْلِ النُّورِ..
نَارٌ لِلّذِينَ تَلَوَّنَتْ أرْوَاحُهُمْ بِدَمِ الظَّلامِ وَشَهْوَةِ النِّيرَانْ
وَالنِّيلُ كَأسُكِ؛ فَاشْرَبِي مِنْ خَمْرِ أزْمِنَةٍ مُشَمَّسَةٍ
بِكَلِمَاتِ السَّمَاءِ؛ وَهُنَّ أبْكَارُ الشُّرُوقِ وَآخِرُ الأدْيَانْ
النِّيلُ كَأسُكِ؛ عُتِّقَتْ فِي أغْنِيَاتِ الصَّبْرِ..

لوَّنَهَا دَمُ الثَّوراتِ..
سَكَّرَ طعْمَهَا أنْ تَرْجِعِي لِبَنِيكِ سَالِمَةً..
وَإنْ شَرِبَتْ حَلاوتُهُا دُمُوعَ الفَقْدِ مِنْ جَفْنَيْكِ يَا إيزِيسْ
مَنْ فَازَ مِنْهُ بِشَرْبَةٍ
سَكَنَتْ بِوَاحَةِ قَلْبِهِ غِزْلانُ عِشْقِكِ..
هَذِهِ الغِزْلانُ فِي أَمْوَاجِ نِيلِكِ مُنْذُ سَالَ عَلَى خُدُودِ المَاءِ دَمْعُ دِمَاكِ مِنْ شُرْيَانِ أُوزيرِيسْ
يا بِنْتَ يُوسُفَ
تَخْرُجِينَ مِنَ المَنَامِ رُؤًى تُغَسِّلُ مِنْ دِمَاءِ الذِّئْبِ
قُمْصَانَ الشُّعُوبِ..
وَتَمْنَحِينَ نَسِيجَهَا المَظْلُومَ حُكْمًا بِالبَيَاضِ لِمَرَّةٍ أُخْرَى..
وَلَوْ حَبَسُوكِ فِي بِئْرٍ مُعَطَّشَةٍ..
وَبَاعُوا فِي سُجُونٍ مِنْ دُجًى نَفَسَيْنِ مِنْ رِئَتَيْكِ..
وَاغْتَنَمَتْ نَوَاطِيرُ البَلاطِ سَذَاجَةَ السُّلْطَانِ
وَاتَّهَمُوا بُكَاءَكِ بِالسَّحَابِ الحُلْوِ
وَاعْتَقَلُوا سَنَابِلَكِ الأخِيرَةَ فِي جُيُوبٍ
خُيِّطَتْ مِنْ ضِغْثِ قَانُونِ المَصَالِحِ..
تَخْرُجِينَ إلَى الشَّوَارِعِ..
تَدْخُلِينَ الدُّورَ..
حَوْلَكِ سِرْبُ نُورٍ طَالِعٌ مِنْ سُورَةٍ خَضْرَاءَ فِي القُرْآنِ
حَيْثُ يَعُودُ يُوسُفُ
فِي يَدَيْهِ قَمْحُ تَرْحِيبٍ يُقَسِّمُهُ
عَلَى أَحْفَادِ أَرْضِكِ بِالشِّمَالِ وَبِاليَمِينْ
يُمْنَاهُ مِصْبَاحٌ إلَهِيٌّ يُنَادِي المُؤْمِنِينْ:
بَعْدَ انْتِحَارِ اللَّيْلِ حَتَّى يَدْخُلُوهَا آمِنِينْ
رِئَتَايَ تَحْفَظُ مِنْ رَحِيقِ الطِّينِ قُرْآنَ انْتِمَائِي
لِلْحُقُولِ المُشْرَبَاتِ بِخُضْرَتَيْ عَيْنَيْكِ يَا بَلَدِي
وَ قَلْبِي - فِي هَوَاكِ البَرِّ- عَقْدُ حَنِينْ
نَبْضِي يُوَقِّعُهُ بِحَرْفٍ سَائِغٍ لِلْعِشْقِ مُنْذُ سِنِينْ

وَحَدِيقَةٌ فِي بَيْتِيَ الشِّعْرِيِّ
تَشْهَدُ نَخْلَةٌ عَزْبَاءُ بَيْنَ نَبَاتِهَا المِصْرِيِّ
حَالِفَةً عَلَى وَطَنِيَّتِي
حَتَّى اسْأَلِي فِي أُغْنِيَاتِي التِّينَ وَالزَّيْتُونْ
شُوفِي حُضُورَكِ فِي نَقَاوَةِ سُبْحَتِي
شُمِّيهِ فِي أَنْفَاسِ وَرْدَاتِي
وَذُوقِي رِقَّةَ الكَلِمَاتِ فِي رُمَّانِ نَبْضَاتِي
وَحِسِّي صُفْرَةَ الأَشْوَاقِ فِيَّ بِخَدَّيِ اللَّيْمُونْ
أَبَدًا.. أَنَا المَفْتُونُ بِالقَصَصِ الَّتِي تُلْقِي بِهَا
جُمَّيْزَةٌ مِنْ نَسْلِ أُوزِيرِيسَ فِي سَمْعِ الهَوَاءِ
بِوَقْفَةٍ مِنْ أَبْجَدِيَّةِ صَمْتِهَا المَنْقُوطِ بِالوَرَقِ المُثَبَّتِ
فِي جِدَارِ الرِّيحِ..
شَكَّلَتِ السُّكُوتَ بِأُغْنِيَاتِ حَفِيفِهَا المَوْزُونِ بِالتَّارِيخِ..
تَمْلِكُ فِي مَلامِحِهَا حَفَاوَةَ جَدَّتِي بِي
حَوْلَ مَائِدَةِ العَشَاءِ إذَا سَهِرتُ بِدَارِ جَدِّي لَيْلَةً مَرْزُوقَةً
بِالعَطْفِ مِنْ قَلْبِ السَّمَاءِ
سَرَى مُبَاشَرَةً بِيُمْنَى جَدَّتِي فِي لَمْسَةٍ أُولَى عَلَى أَخْيَاطِ ثَوْبِي..
لَيْلَةً مَرْزُوقَةً بِالقُرْبِ، وَالسَّمَرِ الطَّوِيلِ..
وَنَظْرَتَيْنِ بِعُمْرِ جَدِّي تُولَدَانِ وَسِيمَتَيْنِ
عَلَى سَرِيرِ مَسَافَةٍ مَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ وَبَيْنِي
تَمْلآنِ قَصَائِدِي ثِقَةً بِوَعْدِ سُعَادَ
حِينَ تَعُودُ وَالمَأْذُونُ فِي يَدِهَا
وَفِي يَدِهِ قَسِيمَةُ زِيجَةٍ خَضْرَاءُ
يُلْقِيهَا عَلَى وَجْهِ القَصِيدَةِ
تُبْصِرُ الدُّنْيَا عَلَى شَفَتَيْكِ أُغْنِيَةً لِكَعْبٍ..
تَمْدَحِينَ بِهَا أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ
وَقَدْ أَتَاكِ خَلِيفَةٌ لِلصُّبْحِ فِي زَمَنِ الظَّلامِ
لِكَيْ تَعِيشِي فِي صَلاةْ
يَا جَدَّةَ الجُمَّيْزِ..
فِي زَمَنٍ مِنَ العُشْبِ اللَقِيطِ..

أَرَاكِ عَائِدَةً
وَفِي بُسْتَانِنَا جُمَّيْزَةٌ مِنْ ذِكْرَيَاتِ الدَّهْرِ مَا زَالَتْ
تُوَصِّي جِذْرَهَا بالأَرْضِ طُولاً
خَضَّرَتْ فَرْعَينِ مِنْهَا كَيْ نُعَلِّقَ فِيهِمَا الأَنْوَارَ
فِي حَقْلٍ نَزُفُّ بِهِ سُعَادَ عَلَى سَلِيلِ الشِّعْرِ كَعْبٍ
بُرْدُهُ النَّبَوِيُّ مَنْسُوجٌ بِخَيْطٍ مِنْ خُيُوطِ الْفُلْكِ
تَسْبَحُ فِيهِ أَقْمَارٌ مِنَ التَّقْوَى..
وَنَجْمَاتٌ مُسَامِحَةٌ..
وَشَمْسٌ مِنْ أَمَانِ الدِّينِ..
وَالنَّاسُ الَّذِينَ دُعُوا إِلَى حَقْلِ الزِّفَافِ تَذَوَّقُوا كَأْسَ النَّجَاهْ

* * *

مَشْغُولَةٌ بِمُرُورِهَا رِيحٌ..
تُدَلِّكُ وَحْدَتِي بِنَسِيمِهَا المِصْرِيِّ..
وَالْكَلِمَاتُ بَيْنَ يَدَيَّ نَحْوَ زَمَانِكِ الآتِي سُعَاهْ
يَحْمِلْنَ أَحْلامِي إِلى عَيْنَيْكِ..
وَالأَوْرَاقُ لِلنَّجْوَى شِفَاهْ
يَا مِصْرُ..
مُدِّي لِي طَرِيقِي فِي يَدَيْكِ
فَأَلْفُ أُغْنِيَةٍ - عَلَى سَطْرِي إِلَى عَيْنَيْكِ يَا أُمِّي- مُشَاهْ

q q

الشعر

الماءُ مهدَّداً باليابسة

أمير الحسين

المنافضُ،
وجهُ الحبيبة بعد السقوط من الممكنات،
ودولابُ درّاجة الأب،
حوضُ إوزّاتنا الافتراضيُّ،
أعمارُ عائلة الشّجر،
اللونُ،
ساعةُ جدّي،
....
دوائــرُ.
والرُّوحُ
واللا وجودُ
وهذا الهواءُ المخنَّثُ (أكرهُ في الرئة الحيلة الأنثوية
فيما تراوده).
الذاهبون إلى غدهم
خائفين على عشبهم من حريقيَ
أكرَهُهم.
أكرهُ المتوازي القنوعَ
ولم أنسَ، يوماً، جحودَ المربَّعِ..
خُبْثَ المثلَّثِ.

هذي المدينةُ منبوذةٌ
غير أني أحبُّ تطفُّلها حين أُولِمُ عمري
لأطيافِ مَنْ تركوا الرُّوحَ في الجُبّ
ثم استراحوا من العاطفهْ.
" في اتّساعٍ هو الكونُ "
لكنْ يؤرّقني، مثلَ آخر سيجارةٍ،
كلما ضاع شيءٌ
رأيتُ السماءَ تضيقُ، النجومَ تقلُّ
وتصْدَأ فضّةُ هذا الهلال؛
الأحبّةُ، فيما يقلّون، يقتطعون السماءَ بأجنحةٍ.
الحُجومُ انتهاكُ الفراغ
الفراغ الذي هو بيتُ الوجودِ
ولا ينتمي للوجود
وللا وجود.
الرياحُ شخيرُ الجهاتِ ـ أُمومتِنا. النارُ سرُّ التماهي
مع الأزليّ. الخُطا رومتزمٌ يؤرّقُ هذا المكانَ.
المكانُ مؤامرةُ الوقت جهراً.
هو الوقتُ وهمٌ كأسمائنا.

الرُّوحُ مُنجَزةُ الرّسم،
لا يدَ للوقت في رَسْمِ حيٍّ.
هي ـ الفكرةُ، الأصلُ

حين خطرنا ببال الإله
وكنّا جميلِين
في اللاوجود

q q

صهيل الجرح

طلعت سفر

ألملم.. من نجوم الليل عِقدا

وأضفِرُ من صهيل الجرح...
١٥ دا

وأنقبُ...

في جدار الليل حتى

أرى منه الصباح.. إذا تبدّى

لكي تشدو سماء في عيوني

وينبضُ في دمي الوطن المُفدّى

صبرت على الأذى...

وغَضضت عيني

زماناً.. سامني ألماً.. وسهدا

أقلّبها على وجع.. فألقى

حراباً تستبيح دمي... وجُنْدا

طغى ليل الأسى المجنون... حتى

غدا ناراً... وكان عليّ بَرْدا

كأني لم أكنْ حراً طليقاً

أنادم عيشةً بالأمس.. رَغْدا

نهاراتٌ.. تناغيها ليالٍ

بها البسمات والأحلام... تندى

ودار بيَ الزمان.. وحاوطتني

وجوهٌ.. أُشربتْ لؤماً... وحقدا

أفي القدس الشريف أنا؟ وحولي

مراح للدخيل بها.... ومغدى؟!

أجارَته فجارَ... وأكرمته

فأنكر... واستوى خَصْماً ألدّا

فكيف ألام...

إن جردت حقدي

وجرّحْتُ الزمان المستبدا؟

سأنقُش أمتي.. وشماً بقلبي

وأحملها معي قرباً.... وبُعْدا

وأسفح نبض أيامي فداءً

فليس بغيره الأوطان تُفدى

إذا خطب العلا شعبٌ أبيٌ

أعدّ لها سريرَ الدم... مهدا

تغازلها جراح راعفات
وتحضُنها سواعد.. ليس تَهْدا
نُدير لطفلنا ثَدْيَ المعالي
فيقوى ساعداً... ويطول زَنْدا
تململ في العراء... وداهمته
خطوب... تجعل الأيام رُمْدا
وربّثه على يدها الليالي
فكان على شفاه الصبح... وعدا
صغير.... بات يأنف من دُماهُ
ويلبس من نسيج الجرح... بُرْدا
درى – رغم الطفولة – أيَّ باب
يُدقُّ.. لتشرعَ العَتباتُ خُلدا
فما لبستْ سوار العز.. إلا
يدٌ.. نفضَتْ حرير الذل... قيدا
ولا شادت إلى غدها جسوراً
سوى العزمات... إصراراً وكدّا
هي الحرية الحمراءُ...
تُدني
لحامل شمسها شفةً... وخدّا

تزنّر بالردى الموقوت... حتى

غدا سيفاً... وصار الموتُ غِمْدا

مشى.. ومشت سنونٌ من ظلام

أجدّتْ سيرها..... لما أَجَدّا

تفجرّ... مثل بركان صغيرٍ

أبى إلا ترابَ الضوء... لحدا

وفاض به الإباء... دماً طهوراً

لينثر فوق صدر الأرض... عقدا

غدونا...

نستضيء به سراجاً

لثورتنا... وما بلغ الأشُدْا

يعلمنا الشهادة حين يخطو

ويعبُرُ شاطئ الأهوال.. فردا

هنا الأشبالُ...

تكبَرُ كل يومٍ

ونُطلع من عرين الموت أُسْدا

نطاعن بالأظافر حين نخلو

ونصدع بالحجارة.. من تصدّى

إذا ما الليل أعماها فطاشت

أقمنا بالزنود السمر.. سدْا

تبادلنا المقادر.. جانبيْها

فنشرب صرفها جزراً... ومدّا

لنا حدّان:

في حدٍ سلام

ونستبقي ليوم الثأر... حدّا

فليس لنا من التحرير بدٌّ

وليس عن الدم المسفوح.. مَفْدى

سنشعل "قادسيتنا"...

ونلقي

على شطآنها... ما صار زَهْدا

كأن الأمس... ينهض من ثراه

ويخلع معطف السنوات... وَجْدا

سنحرُقُ كل أشرعة المآسي

لنرفع من وشاح الكِبْرِ... بَنْدا

ونهدِمُ سور كبوتنا... لنبني

سلاماً من حجارته.... ومجدا

q q

صورة الإنسان

خلدون عماد رحمة

هوَ الصُّورَةُ
ونَقشٌ نَافِرُ العَجَبْ
لونٌ مُنسابٌ فِي عُزلَةِ الكَأسِ
مَكَائِدٌ ذَهَبية لتأويلاتِ الرُوح
ورَقصٌ للدسَائِسِ فِي هَودَجِ الأقوالِ
هو البَاذِخُ العَاسلُ
والخفيُّ.
خَلفَ سَتائِرِ التَعَبْ
حينَ يَصرخُ
ملءَ خُرافاتِ الثمالَةِ
يَموجُ اللّهبُ الأزرَقُ
فَوقَ الأعشَابِ
ويَحمَرُّ
وجهُ العِنبْ
كلماتهُ زُخرفٌ شَديدُ اللمعان
بينَ هَزليةِ الصَلصَالِ
وبينَ مَتاحِفِ الأبَدْ
أحرفهُ غَامِضَةٌ الرَائِحَةِ
لها نَبضٌ خَفيٌّ التَكوين
ورونقٌ بَهيٌّ الرُوحِ والجَسدْ
أوصافُهُ في قلبِه الوَردي
ونهرِ حَريرٍ في رُوحِهِ
فاقرَأها بِرَسِيسِ قلبكَ
لا بِعقلكَ المنطقيِّ
فيعتَريكَ ماءٌ مَاسيٌّ الدفق
يَغسِلُ عنكَ تَلكُّؤَ البصيرةِ
والصدأَ المُتلبِّدَ فَوقَ مَراكِبِ الخَيالِ
ويُذيبُ عَن شُجيراتِ نِسيانِكَ
الظمأَ والرَّمَدْ
هو كائِنٌ حَبريٌّ القَوامِ
بحريٌّ الصَوتِ
سماويٌّ التَأمُّلِ
أنبَاءُ خِيامِ الصحراءِ
لحنُ وقعِ الجِمَالِ
غيبٌ مُوشحٌ بالغِوايَةِ
شَهامَةٌ في حَماسَةِ الفَارسِ
تصوّفٌ في عِشقِ الإلهِ
غيمٌ سَابحٌ فِي الدَياجِيرِ
صُورةٌ لِنَائِبَاتِ الشُعوبِ
خَيلٌ مَائِيَةٌ جَاثِمَةٌ فَوقَ الرمالِ
صَهيلٌ عَابثٌ بالأنساق
وصخرةٌ مُكلّلةٌ ببرزخٍ أزرقْ
فأبحرْ بِسَفِينِ خَيالكَ
بما شئتَ من التوغلِ
واحتسِ مِن خَمرِ روحكَ
المعتقْ

اخترْ لنفسكَ ميناءَ عِشقٍ هادئٍ
فأمواجُ التَجاذُبِ والتنَافُرِ
في مَسرحِ الرُؤيا تَتدفقْ
هو النَاخرُ في تَجاويفِ الأعمَاق
هو البحرُ الزئبقيُّ الهَائِجُ
فأكثِرْ مِن مَراسِيكَ
واقرأ مَرايَاكَ المُعلَّقَة
على جُدرانِ السَماءِ
بهمسٍ مُنَمَّقْ
هو
الهاربُ
من تَصاوير التَأمُّلِ
بين الفَراديسِ والصَحراءْ
بين الأمواتِ والأحياءْ
بين النُشورِ والفَناءْ
هو الصَارخُ
بينَ بَساتينٍ تَترعفُ الضوءَ
وبينَ فيضِ السُكونِ في العَماءْ
هو العابثُ
بينَ أشكالِ الثِيابِ ودِفئِها
وبينَ نَهدينِ وحيدين
في العراءْ
هو التَبعثرُ والتَجمعُ
بينَ الفَرحِ والحُزنِ
هوَ الضَحِكُ المُتَمرِّدُ
في حريرِ البُكاءْ
نِصفهُ حُلوٌ مَعلُومٌ
ونِصفهُ مُرٌّ بَاطِنٌ
وكلهُ صَفاءْ
يا أيها الكَائنُ المُتلحفُ بالأسرارِ
والمختبئُ خَلفَ ألسنةِ الزمانْ
يا عَازفاً عَلى ربَابةِ الأروَاح
اختَلطَ الزَمانُ في اللازمانْ
والمَلموسُ في اللاموَصُوفِ
فكيفَ صَنعتَ هذا المَجدَ
واختلقتَ عَبثية الأكوانْ
فيَا أيها الآدميُّ
اقرأِ الشِعرَ
لترى فِيكَ صُورةَ الإنسانْ

q q

فصل..
لجسدِ القُبلة

عصام ترشحاني

من يُغمض نشوةَ مصباحي؟
سأشير إلى الصوت الغائبِ
ما بين الظلِّ وذاكرتي..
تأتيني رائحة الصورةِ..
تأتي بشهيتها الأولى..
وهشيماً.. حين أزاولها تتناثرُ
عودي نَغْترف الوردةَ،
من رُعب المعنى
لا لذة تتقنُ،
فَضَّ عفاف الموتى..
لا حاقّة تُتقن رقصة هاويتي..
عَطَشٌ في الاسمِ
وعطرٌ.. في حاشية الصدّمة..
عودي..
فأنا استخلفتُ الخفقانَ،
على لغتي..

**

عَرشٌ للتهجين نصوصي،
لَعِبٌ.. بالأسفارِ
أوانَ صهيل الحمّى
هل أتجاهلُ،
ما يتخلّق عن فيض غرائزها
وخفيفاً،
أعبرُ آخرَ ما تكتبهُ...؟

للعتمةِ زهرٌ يهتزُّ،
وللسمِّ زعانفُ جمرٍ
في فخذيها
كانت تحت الأهدابِ
تُراقص خَصْرَ السرِّ
وأثناءَ غيابي.. أثناء خروج النهر من الفردوس الآخَر،
تتجول في الأنفاس
وتتركُ في الصمت الراعش
بَصْمَتَها...
ليست بيتاً للغزواتْ..
ليست جسداً في الأقواسْ
أثناء غيابي
وملابسها فوق الكلماتْ
كانت "مطراً يشعل بيتي"..

**

منذ صعدنا للقبلةِ
واختلجَ العشبُ الأسودْ
هبط النجم على غربتنا
هرب الغيمُ،
إلى خطوتنا
منذ صعدنا
وعصافيركِ فوق الأكتافِ،
يداي تزخّان نبيذاً

كيف سأحصي الفرح الغامضَ،
والحراس يقيسون السمتَ
وضغطَ هوائي؟
مجنونٌ..
ذاك الشاعر حتماً
ببنفسجها..
موقوفٌ..
حتّى الذوبان بلُجَّتهِ
ـ كم ناداهُ الماء فلم يأبَهْ..
وَتوسّلهُ..
قبل الشعرِ طويلاً...
بكواكبَ لا عَدَّ لها
مُبتلاً كان
ويفلتُ من بغتة زُرقتِهنْ
من بَدّلَ سقف الريح
فأوقعَهُ في فخّ الماء وصهوتهِ..؟
يا ليلُ..
أنا أوْعَبْتُ البرقة،
في مخدعها..
أوقدتُ شجيرات اللؤلؤ..
وبقلبي..
خضّبْتُ الراية،
صارتْ..
لدمي الهائم وثناً..
يا ليلُ..
إذا جَرّدكَ الحلمُ الفاتنُ
لَوْنَكَ..
والوردُ المعشوقُ قميصكَ..
دَعْنا..
بين الحاملِ والمحمولِ
من الهيجانِ
وفي العاصفة السَّكرى
من برزخنا
دَعْنا..
نبتكر الجسد القادمَ،
للأرواح وللقبلات الأخرى..
ثمّ نشفُّ ونعلو..
في الماء الغائب.. وطنا..

q q

في كوكب الغزالي

د. وفيق سليطين

تسوحُ عندَهُ البراري
تدخلُ في مَغيبهِ
قد قِيلَ إنّهُ الغزاليْ
يرحل خلفَ الصوتِ والنداءْ
يطوي كتابَ الماءْ
في الأعصرِ الخواليْ

وقِيلَ أفلتتْ سحابةٌ
وشرَّدتْ ربيعَها
من خلعةٍ مرصودةٍ لديهْ
مطمورةٍ في جُبَّةِ الخواليْ

هناكَ...
حيثُ النورُ والدّيجورْ
والدينُ والسكّينْ
والبارقُ الزخَّارْ
بالروعِ واللآلي.
..وجاءَ نحوي الصوتْ
من خلفِ حدِّ الموتْ
وجدتُ عندَهُ:
تاجاً من الطيورْ،
أجنحةً مخفوضةً،
وركوةً تفوحُ منها هالةُ العصورْ.
رأيتني مُستنداً إلى..
عُكّازه،
وتائهاً...
وهذه البراري
مجذوبةً مثلي
تدور حول النورْ
في كوكب الغزالي.
غامَتْ به الشرارةُ
في مِغْزلِ الإشارهْ
وقفتُ بينَ بينْ
كان الغزالي اثنينْ
يموجُ بين السرِّ والشعاعْ
وينجلي كونين!.

***

ـ ١ ـ

ضَمّدي يا طيورُ جراحي
بعَزْفِ مناقيركِ اللدْن
كوني دليلَ الذي ضاعَ من أولِ
في الطريقْ

الطريقُ إلى الله مُختَرَمٌ بالدماءِ
وما كانَ لي غيرُ هذا السياج
الذي أتدرّجُ فيه على جثتي في الخلائق
مَرقاهُ هاويةٌ،
سأقولُ: شبيهي!
وأسقطُ
أعلو..
وأعلو
أبهرجُ هذي القشورَ ـ الوصايا
نديمة حزن الإلهِ
وجنَّة أكفانِ خُلاّنه الواصلين.

***

ـ ٢ ـ

ليس غيرُ الحبّ يا غزالي!
هكذا قالَ بعضي لبعضي.
سماؤكَ مرصوفةٌ بفراغ الحقيقةِ
والأرضُ مطويةٌ بيمينكَ
أو في يسارِ المرايا.
هنا الصبواتُ الغريراتُ
تخطُرُ في حقلِ مِسْكٍ ونَدٍّ،
فألق عصاكَ بها
واطرحْ جُبّة النورِ
وامض.

اللاذقية في ٢/٥/٢٠٠٩م

q q

كالعصافير بعد المطر

عدنان شاهين

-1-

قالَ : دربي طويلٌ إلى حكمةِ السِّنديانْ
قلتُ : كنْ صاحباً ونديماً
تظلِّلكَ صفصافةٌ
ساكنَتْها العصافيرُ مشْغُوفةً
بامتحاناتِ تغريدِها
قالَ : في زحمةِ الوقتِ
ضيَّعْتُ كالعاشقاتِ الزَّمانْ
قلتُ : عرِّجْ على ضفَّتين
ولا تعبرِ النهرَ إلا غَريْقاً
فعند مَمَرِّ النَّخيلِ وُرُوْدٌ
تندَّتْ بلدَّاتِها
سوفَ تهفو إليكَ
ولا بدَّ لامرأةٍ تلتقيكَ
مُهَفْهَفَةً
لا تغُضَّ عن الوردةِ الطَّرْفَ مُنكسراً
وانتفضْ كالعصافيرِ بعدَ المطرْ
قالَ : قلبي تسرَّبَ منْ كأسِ شَهْوَتِهِ
قلتُ : يا صاحبي
لاشتعالِ الهوى جسدانْ
فإذا قارَبا جلَّنارَ اللَّمى
بالينابيعِ يَغْرَوْرِقانْ

-2-

قال لي والدموعُ بعينيه :
سلِّمْ على مريمَ الغائبةْ
ثمَّ منكسراً
صوبَ صفصافةٍ
من حياءٍ
تدلَّت إلى الأرضِ أغصانُها
تابعَ الخطو كالليلِ
واللهِ كالليلِ
إذْ لم أكنْ قد سمعتُ
أنيناً
بعينينِ جُرِّحتا بالحنينِ
سوى حين ماتتْ
كعصفورةٍ ناحبةْ
يومَ دقَّ الصباحُ
صنوبرةَ الدارِ
قبلَ الأذانْ
وعلى راعشِ الغصنِ
فرخا حمامٍ

كأنَّهما
بالأسى يهدِلانْ

-3-

قال لي :
لا يضيقُ الكلامُ
إذا اتَّسعت رؤيتي
إنَّما القلبُ
يا صاحبي
كلُّ شيءٍ قريبٌ
وينأى
كأنِّي على خيط ضوءٍ
تقطَّعَ
مذْ جاذبتني يدانْ
بالغوايات مشغولتانْ
قلتُ : بينَ الندى والطيورِ
صباحٌ
وبينَ الصباح وبينكَ
إغفاءةٌ
فاقترفْ شهوةَ النومِ
هذا سريرُك في قبّةِ الأرجوانْ
هودجٌ طرّزته النجومُ
على مرمر الوقت أرجوحةٌ
قابَ قلبينِ
راحا كطيرين في رحلةٍ
علَّهُ الحلمُ يرفو حريرَ المكانْ
قبلَ أنْ يبتليكَ النهارُ
بتفاحتينِ
فتنسى الدروبَ
إلى حيثُ كانْ

2007 / 7

q q

كرنفال الحضور

(صدى لقاء فردوسيّ على الأرض)

ياسين الأيوبي

على وقع احتضاري وانطوائي
خلف مئذنة الأفولْ
عبرْتِ مواجعي، انتفض الهزارْ
حططتِ على تباريح الهوى
انبهر المدارْ
وانْجابتِ العتماتُ
عن هُدْبِ الأصيلْ...
ترنَّح موكبي متهافتاً
من فرط أغمار الحبورْ

***

حدثتُ ذاتي:
كيف للأيام أن تستطلع الشمس
بُعَيد الاحتجابْ؟
تُشْرِقُ من وجْهٍ سلافيّ الرغابْ؟
تغمرني وصلاً بوسع السهدِ
وافاني
مدى المسلوخ من عمري
ضموراً واكتئابْ؟!
تضحي سكوناً مُطْبقاً
صعَّدتُ فيه النشوة الكبرى
أغاريداً عِذابْ
كيف اتّشحنا بضباب أخضر
من بين ثغْريْنا،
ومن خلف المآقي
وعلى تقسيم أنفاسٍ
غدتْ فيه الجلاميدُ
عذارى
سابحاتٍ في فضاءٍ
لدُنيّ الغْيم
مِسْكيِّ الضياءْ

كيف تراءى اللثمُ
سِرباً من فراشاتٍ يباكرن الرحيقْ
وأناشيدَ من الحُور
افترشْنَ الغاسق المهجورَ
إيذاناً بأعراس الشروقْ!.

***

حدثتُ نفسي:
كيف يرقى القمرُ البدرُ محيايَ

يساقيني غراماً
لم يَذُقْه الوارفُ الوسنانُ،
من لفح السحورْ
كيف الشفاهُ القُزحيَّاتُ
يسامرن جفوني
يترشّفن قروحي
بانشغاف الماءِ بالزورق
ينساب خفوتاً
في عشيات الهيامْ
كيف الثنايا البيلسانيةُ
تهمي سكّراً مُقطراً
من رشحاتِ المُدامْ؟!

***

واروعة اللَّبَّان
والشَّهد المصفّى
وترانيم الوصالْ..
تجتاحني مندفعاتٍ
كغوادي المزن
أذكتْها رياحٌ لا تنامْ

واطيبَ مرشوف طواني!
لم أعد أذكر شيئاً
من كيان
غير أني...
في روابي الخالدين
أستاقُ ديجورَ الدهورْ
أقطفُ
من زنابق الضوءِ
وأغدو مترعاً بالرَغَد الطهورْ
مرصَّعاً بالشغف الورديّ..
مزفوفاً لأعتاب الحضورْ..
واصخَبَ النشوةِ تغشاني،
مسجّى فوق أدراج النشورْ؟!
حولي جرارٌ مثقلاتٌ بحَباب الشوق
ينتابُ الصدورْ

***

ما كنتُ أعلمُ أن العشق مرقاةٌ
يسمو بها العاشق الولهان، للحُجُبِ
حتى انضوى قدَري في موكبٍ ثملٍ
أشرفتُ فيه على مرج من اللهبِ
فارتاب مني الفؤاد، ارتاع من حُرقِ
لهْفي على الخافق الظمآن، من حقبِ
يا ضوعة الحُلُم المنسوج من جزعي
وشَّيتُه بشذا المخصوبةِ الهدُبِ
أسرجتُ فيها لُبَاناتٍ معتَّقة
من لي بريّانةٍ قامت على نُصُبِ؟
طوَّفتُ في جمرات الوجه مستلماً
ركن التهجدِ في أفياء محتربي
آمنتُ أني على هَدْي اللظى مَلَكٌ
جوانحي انطلقت من شامخ الشهبِ
وغار فيَّ ضموري واستقام غدي
أحببْ بها من غداةٍ! طال مغتربي

***

دعيني أرتشفْ وردَ الأقاحي من عذاريكِ!
ومن أفياء وجهكِ أقتطفْ نوّار آس!
دعيني أختلجْ وجعاً حميماً
من دوالي خافقيكِ!
سلختُ العمر أبحث في القفار عن انبجاسي،
فكنتِ الجدول الرقراق في الأدغال
لا يرتاده إلاّ شَذَاهُ الاغتسالْ
يساقون النعيم مضرَّجاً
بشذاً يُسَلسَلُ من رُضابيْكِ
دعيني أغترف من نهرك الصخّابِ...
أضواني الظما!

عديني.. إنْ صبوتُ إليك
وارتعشت حُبَيباتُ اللمى،
انْسكبي اهتياجاً،
أشرعي الخفق الدفين...
المرجةُ الخضراءُ
وادعةً، تلظّى،
نشوةً وترنُّما!

عديني.. إن رنوتُ إليكِ،
أوليني السكينة،
مرِّغي الأحداقَ
بالموار من غسقكْ!
أقيلي وصليَ المسفوح
قرباناً على وَهجِكْ!
تصَبَّيني زلالَ روىً،
غَنيتُ بدافق الحسرات

من فرط الهجير..
اختالَ فيَّ الشجْو
برَّحني اندلاعٌ من صباكِ الغضِّ
ضميني إلى سَعَفِكْ!

دعيني.. الروحُ قد بلغت
مراقي الوجد
وانطرحتْ على العتباتِ
تنتظر الولوجْ
هلمي نخترقْ حجباً
فما يجدي انتظارٌ،
مجْدنا أن نهتك الأسرار
نفتضُّ الختامْ!
هلمي نحترقْ مدداً
نُرِقْ أكبادَنا رغداً
ونبدئُ خلْقَنَا وفقاً لما نهوى
فما عُجْبٌ يفوق ولادةً
من صرصر الإعصار
يَعصفُ بالضلوعْ!!

على وقع احتضاري
خلف مئذنة الأفولْ
عبرتِ شواطئَ الأعرافِ
هدهدت الطلولْ
صحوتُ على تَثنِّي الموج
يصدر عن روائي.

وسْطَ أحضان الذهولْ
بصرتُ بنَفْسيَ
انبلجتْ جُماناً
بين عينيْ

مَن روَتْ بشفاهها
سِفْرَ انبعاثي...
أوقدتْ نار الفصولْ!!

٢٤ نيسان ٢٠٠٦

q q

لمن سأرفع صوتي

د. عيسى درويش

- ١ -

سوف أدثر بالصمت وجهيَ هذا المساء
وأقلب أوتار حنجرتي للوراء..
وأغلق أبواب داري عن الزائرين
وإن عكّرَ الريح صفوي.. وزمجر بين الشقوق
وأحدث هذا الصفير المملَّ..
سأقذف أغطيتي للريح.. يلهو بها
ويتركني.. والصمت.. في خلوة رائعة..

- ٢ -

يقول المقاتل.. إني انهزمت.. لأن سلاحي قديم..
ويذهب أبعد من ذلك حيث يقول..
هُزمتُ.. لأن الرصاص الذي كان في جعبتي.. خُلبيّا
وأن العدوّ.. استغلَّ الزمانَ.. وكنا نياما
وأن.. وأن.. وأن الهجومَ بدا.. أجنبيا
وقال الحكيم..
هُزمنا.. وفي ألف ألف حذاء.. ضُربنا
وغاب الحكيم وقيل..
بأن الحكيم توفى..
والبعض قال.. في السجن جُنَّ..
وراحَ يؤلف بين المجانين
حلم انتصار

- ٣ -

لمن أشتكي..؟! جف حبري.. وضجَّ الورق
وطال انتظاري.. سهرت الليالي.. وعشت الأرق
فلا الصبح جاء.. وغاب الضياء.. وحلَّ الغسق
وقال صديقي..
رجاؤك فات
وحلمك مات.. وما منْ صدَقْ
وأدركت أني فقدت الأمل
وصرت وحيداً

وسالت دموعي.. وقلبي
احترق

ـ ٤ ـ

جارتنا لا تَملُّ الكلام.. وتعمل دون كَلَلْ
تثرثر في كل يوم..
وتلبس أحلى الثياب..
تقول بأن الملاك يغازلها كل يوم
ويأتي إليها.. صباح مساء..
تقول لجيرانها..
أغلقوا أبوابكم
وادخلوا في البيوت
فإن الملاك.. شديد الخجل
وتخشى عليه الحسد
وفي مرةٍ.. فتحت النوافذَ..
أرقب كيف يأتي الملاك..
وطال انتظاري.. ولم يأت للحيّ..
غيرُ صاحبنا
زوج جارتنا
ليجمع منه القمامة

دمشق ٢٠٠٩/١١/٧

q q

معرفة الدار بعد توهم

راتب سكر

ـ ١ ـ

سكب الوجود ضياءه /في كأس ليلي/ مبدلاً أفراحهُ
بظلام أيامي
وعتم توهمي
مالت بشائره
تراقص
جرة العسل الجميل
على خبايا علقمي
أغرودة هاجت
سنا فرح مصفى
في فمي

ـ ٢ ـ

كانت تراودني
صحارى رحلتي
ورشاقة الحزن الدفين
تراقص الخطوات في لغتي
فكيف أعاند الفرح الجميل
وكيف أخفي الحزن في صوتي
طريداً هام في الفلوات منتحبا
فتحت له خزائن من وداد الروح
حتى يحتمي

ـ ٣ ـ

صهلت خيول الروم
والأطيار في وكناتها
أما جوادي فالجراح فراشه
"لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي"

ـ ٤ ـ

تاهت دروبي
في غيابات الوجود
فكيف أعرف سرها
ـ والبردة المسمومة
انسدلت على جسدي
فكيف أباعد السم الرعاف
عن المعاني
في كيان قصيدتي ـ
في رمل صحرائي
أغذ خطا
وأبحث عن دليل
في دجى ليل طويل

حالك متجهم

- ٥ -

بقرات أحلامي عجاف
والمقادير التي عاندتها
حانت دفاترها
فكيف أباعد الحسرات
عن كأسي
وحلو شرابها من علقمِ

- ٦ -

طال انتظاري في غياباتي
كتابي حائر اللفتات
لا يهدي الغريب بناره
والدهر يرصد
ما يبوح به الكلام
من الرؤى
إني أعاند
ما يخط الدهر من رصد
خذاني صاحبيَّ
إلى غد آت
وما أنا عن مكائده عمِ

- ٧ -

إن الغزاة تجمعوا زمراً
رأيت فلولهم
في ظاهر البلدان
أسمع في الظلام صليلهم
فألوذ بالبرق الجليل
محاوراً شرفاته
في كل لحن من أناشيدي
يحمحم نور رايته
بساحة غيمه
وتهل بالبشرى
سجاياه الكريمة
تقبس الأنوار ساكبة رؤاها
في كؤوس الأنجمِ

- ٨ -

في العيد
تصدح نغمة الأعلام
ضاحكة بموج نشيدها
ظل الرياح السود
يرصدها
فتخفق - غير آبهة -
مع العلياء
في كبر عزيز ماجد
صوتي يرتل في مواكبها
وكم خنقت رياح العتم ترتيلي
بعصف من دسائسها
وكم نهب الظلام
وقار إيماني
يظن مطامحي الكبرى
خسيس المغنمِ

- ٩ -

نجم الليالي طالع
يحنو على قيثاره
لنشيد طلعته على الشرفات
أهتف عالياً
للبرق يومض
في ضياء كلامه العالي
جناح البرق

أشرق في سنا لغتي
فمن صوتي ملاعبه
وأوراقي بطيف ضيائه
صدحت على وتر
من الإلهام في ساحاتها
مترنم

- ١٠ -

هلت أناشيدي على رملي
فأسكر لحنها نفسي
كلام البرق
يومض أغنيات النور
منسكباً على يأسي
جرت من تحته
أنهار فتنتها بسلسلها
يطل محازباً فرحي
فأعرف داره
من بعد طول توهمي

q q

في كوكب الغزالي

د. وفيق سليطين

تسوحُ عندَهُ البراري
تدخلُ في مَغيبهِ
قد قِيلَ إنّهُ الغزاليْ
يرحل خلفَ الصوتِ والنداءْ
يطوي كتابَ الماءْ
في الأعصرِ الخواليْ

وقِيلَ أفلتتْ سحابةٌ
وشرَّدتْ ربيعَها
من خلعةٍ مرصودةٍ لديهْ
مطمورةٍ في جُبَّةِ الخواليْ

هناكَ...
حيثُ النورُ والدّيجورْ
والدينُ والسكّينْ
والبارقُ الزخَّارْ
بالروعِ واللآلي.
..وجاءَ نحوي الصوتْ
من خلفِ حدٍّ الموتْ
وجدتُ عندَهُ:
تاجاً من الطيورْ،
أجنحةً مخفوضةً،
وركوةً تفوحُ منها هالةُ العصورْ.
رأيتني مُستنداً إلى..
عُكّازه،
وتائهاً...
وهذه البراري
مجذوبةً مثلي
تدور حول النورْ
في كوكب الغزالي.
غامَتْ به الشرارةُ
في مِغْزلِ الإشارهْ
وقفتُ بينَ بينْ
كان الغزالي اثنينْ
يموجُ بين السرِّ والشعاعْ
وينجلي كونين!.

***

ـ ١ ـ

ضَمّدي يا طيورُ جراحي
بِعَزْفِ مناقيركِ اللدْن
كوني دليلَ الذي ضاعَ من أولٍ
في الطريقْ

الطريقُ إلى الله مُختَرَمٌ بالدماءِ
وما كانَ لي غيرُ هذا السياج
الذي أتدرّجُ فيه على جثتي في الخلائق
مَرقاهُ هاويةٌ،
سأقولُ: شبيهي!
وأسقطُ
أعلو..
وأعلو
أبهرجُ هذي القشورَ ـ الوصايا
نديمة حزن الإلهِ
وجنَّة أكفانِ خُلاّنه الواصلين.

***

ـ ٢ ـ

ليس غيرُ الحبّ يا غزالي!
هكذا قالَ بعضي لبعضي.
سماؤكَ مرصوفةٌ بفراغِ الحقيقةِ
والأرضُ مطويةٌ بيمينكَ
أو في يسارِ المرايا.
هنا الصبواتُ الغريراتُ
تخطُرُ في حقلِ مِسْكٍ ونَدٍّ،
فألقِ عصاكَ بها
واطرحْ جُبّةَ النورِ
وامض.

اللاذقية في ٢/٥/٢٠٠٩م

q q

فصل..
لجسدِ القُبلة

عصام ترشحاني

من يُغمض نشوةَ مصباحي؟
سأشير إلى الصوت الغائبِ
ما بين الظلِّ وذاكرتي..
تأتيني رائحة الصورةِ..
تأتي بشهيتها الأولى..
وهشيماً.. حين أزاولها تتناثرُ
عودي نَغْترف الوردةَ،
من رُعب المعنى
لا لذة تتقنُ،
فَضَّ عفاف الموتى..
لا حاقّة تُتقن رقصة هاويتي..
عَطَشٌ في الاسمِ
وعطرٌ.. في حاشية الصدّمة..
عودي..
فأنا استخلفتُ الخفقانَ،
على لغتي..

**

عَرشٌ للتهجين نصوصي،
لعِبٌ.. بالأسفارِ
أوانَ صهيل الحمّى
هل أتجاهلُ،
ما يتخلّق عن فيض غرائزها
وخفيفاً،
أعبرُ آخرَ ما تكتبهُ...؟

للعتمةِ زهرٌ يهتزُّ،
وللسمِّ زعانفُ جمرٍ
في فخذيها
كانت تحت الأهدابِ
تُراقص خَصْرَ السرِّ
وأثناءَ غيابي.. أثناء خروج النهر من الفردوس الآخَر،
تتجول في الأنفاس
وتتركُ في الصمت الراعش
بَصْمَتَها...
ليست بيتاً للغزواتْ..
ليست جسداً في الأقواسْ
أثناء غيابي
وملابسها فوق الكلماتْ
كانت "مطراً يشعل بيتي"..

**

منذ صعدنا للقبلةِ
واختلجَ العشبُ الأسودْ
هبط النجم على غربتنا
هرب الغيمُ،
إلى خطوتنا
منذ صعدنا
وعصافيركِ فوق الأكتافِ،
يدايَ تزخّان نبيذاً

كيف سأحصي الفرح الغامضَ،
والحراس يقيسون السمتَ
وضغطَ هوائي؟
مجنونٌ..
ذاك الشاعر حتماً
ببنفسجها..
موقوفٌ..
حتّى الذوبان بلُجَّتهِ
ـ كم ناداهُ الماء فلم يأبَهْ..
وَتوسّلهُ..
قبل الشعرِ طويلاً...
بكواكبَ لا عَدَّ لها
مُبتلاً كان
ويفلتُ من بغتة زُرقتِهنْ
من بَدّلَ سقف الريح
فأوقعَهُ في فخّ الماء وصهوتهِ..؟
يا ليلُ..
أنا أَوْعَبْتُ البرقة،
في مخدعها..
أوقدتُ شجيرات اللؤلؤ..
وبقلبي..
خضّبتُ الراية،
صارتْ..
لدمي الهائم وثناً..
يا ليلُ..
إذا جَرّدكَ الحلمُ الفاتنُ
لَوْنَكَ..
والوردُ المعشوقُ قميصكَ..
دَعْنا..
بين الحاملِ والمحمولِ
من الهيجانِ
وفي العاصفة السَّكرى
من برزخنا
دَعْنا..
نبتكر الجسد القادمَ،
للأرواحِ وللقبلات الأخرى..
ثمّ نشفُّ ونعلو..
في الماء الغائب.. وطنا..

q q

معرفة الدار بعد توهم

راتب سكر

ـ ١ ـ

سكب الوجود ضياءه /في كأس ليلي/ مبدلاً أفراحهُ
بظلام أيامي
وعتم توهمي
مالت بشائره
تراقص
جرة العسل الجميل
على خبايا علقمي
أغرودة هاجت
سنا فرح مصفى
في فمي

ـ ٢ ـ

كانت تراودني
صحارى رحلتي
ورشاقة الحزن الدفين
تراقص الخطوات في لغتي
فكيف أعاند الفرح الجميل
وكيف أخفي الحزن في صوتي
طريداً هام في الفلوات منتحبا
فتحت له خزائن من وداد الروح
حتى يحتمي

ـ ٣ ـ

صهلت خيول الروم
والأطيار في وكناتها
أما جوادي فالجراح فراشه
"لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلمي"

ـ ٤ ـ

تاهت دروبي
في غيابات الوجود
فكيف أعرف سرها
ـ والبردة المسمومة
انسدلت على جسدي
فكيف أباعد السم الرعاف
عن المعاني
في كيان قصيدتي ـ
في رمل صحرائي
أغذ خطا
وأبحث عن دليل
في دجى ليل طويل

حالك متجهم

ـ ٥ ـ

بقرات أحلامي عجاف
والمقادير التي عاندتها
حانت دفاترها
فكيف أباعد الحسرات
عن كأسي
وحلو شرابها من علقمِ

ـ ٦ ـ

طال انتظاري في غياباتي
كتابي حائر اللفتات
لا يهدي الغريب بناره
والدهر يرصد
ما يبوح به الكلام
من الرؤى
إني أعاند
ما يخط الدهر من رصد
خذاني صاحبيَّ
إلى غد آت
وما أنا عن مكائده عمِ

ـ ٧ ـ

إن الغزاة تجمعوا زمراً
رأيت فلولهم
في ظاهر البلدان
أسمع في الظلام صليلهم
فألوذ بالبرق الجليل
محاوراً شرفاته
في كل لحن من أناشيدي
يحمحم نور رايته
بساحة غيمه
وتهل بالبشرى
سجاياه الكريمة
تقبس الأنوار ساكبة رؤاها
في كؤوس الأنجمِ

ـ ٨ ـ

في العيد
تصدح نغمة الأعلام
ضاحكة بموج نشيدها
ظل الرياح السود
يرصدها
فتخفق ـ غير آبهة ـ
مع العلياء
في كبر عزيز ماجد
صوتي يرتل في مواكبها
وكم خنقت رياح العتم ترتيلي
بعصف من دسائسها
وكم نهب الظلام
وقار إيماني
يظن مطامحي الكبرى
خسيس المغنمِ

ـ ٩ ـ

نجم الليالي طالع
يحنو على قيثاره
لنشيد طلعته على الشرفات
أهتف عالياً
للبرق يومض
في ضياء كلامه العالي
جناح البرق

أشرق في سنا لغتي
فمن صوتي ملاعبه
وأوراقي بطيف ضيائه
صدحت على وتر
من الإلهام في ساحاتها
مترنم

- ١٠ -

هلت أناشيدي على رملي
فأسكر لحنها نفسي
كلام البرق
يومض أغنيات النور
منسكباً على يأسي
جرت من تحته
أنهار فتنتها بسلسلها
يطل محازباً فرحي
فأعرف داره
من بعد طول توهمي

q q

لمن سأرفع صوتي

د. عيسى درويش

ـ ١ ـ

سوف أدثر بالصمت وجهيَ هذا المساء
وأقلب أوتار حنجرتي للوراء..
وأغلق أبواب داري عن الزائرين
وإن عكّرَ الريح صفوي.. وزمجر بين الشقوق
وأحدث هذا الصفير المملَّ..
سأقذف أغطيتي للريح.. يلهو بها
ويتركني.. والصمت.. في خلوة رائعة..

ـ ٢ ـ

يقول المقاتل.. إني انهزمت.. لأن سلاحي قديم..
ويذهب أبعد من ذلك حيث يقول..
هُزمتُ.. لأن الرصاص الذي كان في جعبتي.. خُلبيّا
وأن العدوّ.. استغلَّ الزمانَ.. وكنا نياما
وأن.. وأن.. وأن الهجومَ بدا.. أجنبيا

وقال الحكيم..
هُزمنا.. وفي ألف ألف حذاء.. ضُربنا
وغاب الحكيم وقيل..
بأن الحكيم توفى..
والبعض قال.. في السجن جُنَّ..
وراحَ يؤلف بين المجانين
حلم انتصار

ـ ٣ ـ

لمن أشتكي..؟! جف حبري.. وضجَّ الورق
وطال انتظاري.. سهرت الليالي.. وعشت الأرق
فلا الصبح جاء.. وغاب الضياء.. وحلَّ الغسق
وقال صديقي..
رجاؤك فات
وحلمك مات.. وما منْ صدَقْ
وأدركت أني فقدت الأمل
وصرت وحيداً

وسالت دموعي.. وقلبي احترق

ـ ٤ ـ

جارتنا لا تَملُّ الكلام.. وتعمل دون كَلَلْ
تثرثر في كل يوم..
وتلبس أحلى الثياب..
تقول بأن الملاك يغازلها كل يوم
ويأتي إليها.. صباح مساء..
تقول لجيرانها..
أغلقوا أبوابكم
وادخلوا في البيوت
فإن الملاك.. شديد الخجل
وتخشى عليه الحسد
وفي مرةٍ.. فتحت النوافذَ..
أرقب كيف يأتي الملاك..
وطال انتظاري.. ولم يأت للحيّ..
غيرُ صاحبنا
زوج جارتنا
ليجمع منه القمامة

دمشق ٢٠٠٩/١١/٧

q q

صهيل الجرح

طلعت سفر

ألملم.. من نجوم الليل عِقدا

وأضفِرُ من صهيل الجرح...

٥١ دا

وأنقبُ...

في جدار الليل حتى

أرى منه الصباح.. إذا تبدّى

لكي تشدو سماء في عيوني

وينبضُ في دمي الوطن المُفدّى

صبرت على الأذى...

وغَضضت عيني

زماناً.. سامني ألماً.. وسهدا

أقلّبها على وجع.. فألقى

حراباً تستبيح دمي... وجُنْدا

طغى ليل الأسى المجنون... حتى

غدا ناراً... وكان عليّ بَرْدا

كأني لم أكنْ حراً طليقاً

أنادم عيشةً بالأمس.. رَغْدا

نهاراتٌ.. تناغيها ليالٍ

بها البسمات والأحلام... تندى

ودار بيَ الزمان.. وحاوطتني

وجوهٌ.. أشربتْ لؤماً... وحقدا

أفي القدس الشريف أنا؟ وحولي

مراح للدخيل بها.... ومغدى؟!

أجارَثه فجارَ... وأكرمته

فأنكر... واستوى خَصْماً ألدّا

فكيف ألام...

إن جردت حقدي

وجرّحْتُ الزمان المستبدا؟

سأنقُش أمتي.. وشماً بقلبي

وأحملها معي قرباً.... وبُعْدا

وأسفح نبض أيامي فداءً

فليس بغيره الأوطان تُفدى

إذا خطب العلا شعبٌ أبيٌّ

أعدّ لها سريرَ الدم... مهدا

تغازلها جراح راعفات

وتحضُنها سواعد.. ليس تَهْدا

نُدير لطفلنا ثدْيَ المعالي

فيقوى ساعداً... ويطول زَنْدا

تململ في العراء... وداهمته

خطوب... تجعل الأيام رُمْدا

وربّته على يدها الليالي

فكان على شفاه الصبح... وعدا

صغير.... بات يأنف من دُماهُ

ويلبس من نسيج الجرح... بُرْدا

درى ـ رغم الطفولة ـ أيَّ باب

يُدقُّ.. لتشرعَ العَتباتُ خُلدا

فما لبستْ سوار العز.. إلا

يدٌ.. نفضَتْ حرير الذل... قيدا

ولا شادت إلى غدها جسوراً

سوى العزمات... إصراراً وكدّا

هي الحرية الحمراءُ...

تُدني

لحامل شمسها شفةً... وخدّا

تزنّر بالردى الموقوت... حتى

غدا سيفاً... وصار الموتُ غِمْدا

مشى.. ومشت سنونٌ من ظلام

أجدّتْ سيرها..... لما أجَدّا

تفجرّ... مثل بركان صغيرٍ

أبى إلا ترابَ الضوء... لحدا

وفاض به الإباء... دماً طهوراً

لينثر فوق صدر الأرض... عقدا

غدونا...

نستضيء به سراجاً

لثورتنا... وما بلغ الأشُدْا

يعلمنا الشهادة حين يخطو

ويعبُرُ شاطئ الأهوال.. فردا

هنا الأشبالُ...

تكبَرُ كل يومٍ

ونُطلع من عرين الموت أُسْدا

نطاعن بالأظافر حين نخلو

ونصدع بالحجارة.. من تصدّى

إذا ما الليل أعماها فطاشت

أقمنا بالزنود السمر.. سدْا

تبادلنا المقادر.. جانبيْها

فنشرب صرفها جزراً... ومدّا

لنا حدّان:

في حدٍ سلام

ونستبقي ليوم الثأر... حدّا

فليس لنا من التحرير بدٌّ

وليس عن الدم المسفوح.. مَفْدى

سنشعل "قادسيتنا"...

ونلقي

على شطآنها... ما صار زَهْدا

كأن الأمس... ينهض من ثراه

ويخلع معطف السنوات... وَجْدا

سنحرُقُ كل أشرعة المآسي

لنرفع من وشاح الكِبْرِ... بَنْدا

ونهدِمُ سور كبوتنا... لنبني

سلاماً من حجارته.... ومجدا

q q

كرنفال الحضور

(صدى لقاء فردوسيّ على الأرض)

ياسين الأيوبي

على وقع احتضاري وانطوائي
خلف مئذنة الأفولْ
عبرْتِ مواجعي، انتفض الهزارْ
حططتِ على تباريح الهوى
انبهر المدارْ
وانْجابتِ العتماتُ
عن هُدْبِ الأصيلْ...
ترنَّح موكبي متهافتاً
من فرط أغمار الحبورْ

***

حدثتُ ذاتي:
كيف للأيام أن تستطلع الشمس
بُعَيد الاحتجابْ؟
تُشْرقُ من وجْهٍ سلافيّ الرغابْ؟
تغمرني وصلاً بوسع السهدِ
وافاني
مدى المسلوخ من عمري
ضموراً واكتئابْ؟!
تضحي سكوناً مُطْبقاً
صعَّدتُ فيه النشوة الكبرى
أغاريداً عِذابْ
كيف اتّشحنا بضباب أخضر
من بين ثَغْريْنا،
ومن خلف المآقي
وعلى تقسيم أنفاسٍ
غدتْ فيه الجلاميدُ
عذارى
سابحاتٍ في فضاءٍ
لدُنيّ الغْيم
مِسْكيِّ الضياءْ

كيف تراءى اللثمُ
سِرباً من فراشاتٍ يباكرن الرحيقْ
وأناشيدَ من الحُور
افترشْنَ الغاسق المهجورَ
إيذاناً بأعراس الشروقْ!.

***

حدثتُ نفسي:
كيف يرقى القمرُ البدرُ محيايَ

يساقيني غراماً
لم يَذُقْه الوارفُ الوسنانُ،
من لفح السحورْ
كيف الشفاهُ القُزحيَّاتُ
يسامرن جفوني
يترشّفن قروحي
بانشغاف الماءِ بالزورق
ينساب خفوتاً
في عشيات الهيامْ
كيف الثنايا البيلسانيةُ
تهمي سكّراً مُقطراً
من رشحاتِ المُدامْ؟!

***

واروعة اللَّبَّان
والشَّهد المصفّى
وترانيمِ الوصالْ..
تجتاحني مندفعاتٍ
كغوادي المزن
أذكتْها رياحٌ لا تنامْ

واطيبَ مرشوف طواني!
لم أعد أذكر شيئاً
من كيان
غير أني...
في روابي الخالدين
أستاقُ ديجورَ الدهورْ
أقطفُ
من زنابق الضوءِ
وأغدو مترعاً بالرَغَد الطهورْ
مرصَّعاً بالشغف الورديّ..
مزفوفاً لأعتاب الحضورْ..
واصخَبَ النشوةِ تغشاني،
مسجّى فوق أدراج النشورْ؟!
حولي جرارٌ مثقلاتٌ بحَباب الشوق
ينتابُ الصدورْ

***

ما كنتُ أعلمُ أن العشق مرقاةٌ
يسمو بها العاشق الولهان، للحُجُبِ
حتى انضوى قدَري في موكبٍ ثملٍ
أشرفتُ فيه على مرج من اللهبِ
فارتاب مني الفؤاد، ارتاع من حُرقِ
لهْفي على الخافق الظمآن، من حقبِ
يا ضوعة الحُلُم المنسوج من جزعي
وشَّيتُه بشذا المخصوبةِ الهدُبِ
أسرجتُ فيها لُبانات معتَّقة
من لي بريّانةٍ قامت على نُصُبِ؟
طوَّفتُ في جمرات الوجه مستلماً
ركن التهجدِ في أفياء محتربي
آمنتُ أني على هَدْي اللظى مَلَكٌ
جوانحي انطلقت من شامخ الشهبِ
وغار فيَّ ضموري واستقام غدي
أحببْ بها من غداةٍ! طال مغتربي

***

دعيني أرتشفْ وردَ الأقاحي من عذاريكِ!
ومن أفياء وجهكِ أقتطفْ نوَّار آسٍ!
دعيني أختلجْ وجعاً حميماً
من دوالي خافقيكِ!
سلختُ العمر أبحث في القفار عن انبجاسي،
فكنتِ الجدول الرقراق في الأدغال
لا يرتاده إلاّ شَذَاهُ الاغتسالْ
يساقون النعيم مضرَّجاً
بشذاً يُسَلسَلُ من رُضابيْكِ
دعيني أغترف من نهرك الصخّابِ...
أضواني الظما!

عديني.. إنْ صبوتُ إليك
وارتعشت حُبَيباتُ اللمى،
انْسكبي اهتياجاً،
أشرعي الخفق الدفين...
المرجةُ الخضراءُ
وادعةٌ، تلظّى،
نشوةً وترنُّما!

عديني.. إن رنوتُ إليكِ،
أوليني السكينة،
مرِّغي الأحداقَ
بالموار من غسقكْ!
أقيلي وصليَ المسفوح
قرباناً على وَهجِكْ!
تصَبَّيني زلالَ روىً،
غَنيتُ بدافق الحسرات

من فرط الهجير..
اختالَ فيَّ الشجْو
برَّحني اندلاعٌ من صباكِ الغضِّ
ضميني إلى سَعَفِكْ!

دعيني.. الروحُ قد بلغت
مراقي الوجد
وانطرحتْ على العتباتِ
تنتظر الولوجْ
هلمي نخترقْ حجباً
فما يجدي انتظارٌ،
مجْدنا أن نهتك الأسرار
نفتضُّ الختامْ!
هلمي نحترقْ مدداً
نُرِقْ أكبادَنا رغداً
ونبدئُ خلْقنَا وفقاً لما نهوى
فما عُجْبٌ يفوق ولادةً
من صرصر الإعصار
يَعصفُ بالضلوعْ!!

على وقع احتضاري
خلف مئذنة الأفولْ
عبرتِ شواطئَ الأعرافِ
هدهدت الطلولْ
صحوتُ على تَثنّي الموج
يصدر عن روائي.

وسْطَ أحضان الذهولْ
بصرتُ بنَفْسيَ
انبلجتْ جُماناً
بين عينيْ

مَن روَتْ بشفاهها
سِفْرَ انبعاثي...
أوقدتْ نار الفصولْ!!

٢٤ نيسان ٢٠٠٦

q q

كالعصافير بعد المطر

عدنان شاهين

- 1-

قالَ : دربي طويلٌ إلى حكمةِ السِّندِيانْ
قلتُ : كنْ صاحباً ونديماً
تظلّلكَ صفصافةٌ
ساكنَتْها العصافيرُ مشْغُوفةً
بامتحاناتِ تغريدِها
قالَ : في زحمةِ الوقتِ
ضيَّعْتُ كالعاشقاتِ الزَّمانْ
قلتُ : عرِّجْ على ضفَّتين
ولا تعبرِ النهرَ إلا غَريْقاً
فعند مَمَرِّ النَّخيلِ وُرُوْدٌ
تندَّتْ بلذَّاتِها
سوفَ تهفو إليكَ
ولا بدَّ لامرأةٍ تلتقيكَ
مُهَفْهَفَةً
لا تغُضَّ عنِ الوردةِ الطَّرْفَ مُنكسراً
وانتفضْ كالعصافيرِ بعدَ المطرْ
قالَ : قلبي تسرَّبَ منْ كأسِ شَهْوَتِهِ
قلتُ : يا صاحبي
لاشتعالِ الهوى جسدانْ
فإذا قارَبا جلّنارَ اللّمى
بالينابيعِ يَغْرَوْرقانْ

-2-

قال لي والدموعُ بعينيه :
سلِّمْ على مريمَ الغائبة
ثمَّ منكسراً
صوبَ صفصافةٍ
من حياءٍ
تدلَّت إلى الأرضِ أغصانُها
تابعَ الخطو كالليلِ
واللهِ كالليلِ
إذْ لم أكنْ قد سمعتُ
أنيناً
بعينينِ جُرِّحتا بالحنينِ
سوى حين ماتتْ
كعصفورةٍ ناحبة
يومَ دقَّ الصباحُ
صنوبرةَ الدارِ
قبلَ الأذانْ
وعلى راعشِ الغصنِ
فرخا حمامٍ

كأنَّهما
بالأسى يهدِلانْ

-3-

قال لي :
لا يضيقُ الكلامُ
إذا اتَّسعت رؤيتي
إنَّما القلبُ
يا صاحبي
كلُّ شيءٍ قريبٌ
وينأى
كأنِّي على خيط ضوءٍ
تقطَّعَ
مذْ جاذبتني يدانْ
بالغوايات مشغولتانْ
قلتُ : بينَ الندى والطيورِ
صباحٌ
وبينَ الصباح وبينكَ
إغفاءةٌ
فاقترفْ شهوةَ النومِ
هذا سريرُك في قبّةِ الأرجوانْ
هودجٌ طرّزته النجومُ
على مرمر الوقت أرجوحةً
قابَ قلبينِ
راحا كطيرين في رحلةٍ
علَّهُ الحلمُ يرفو حريرَ المكانْ
قبلَ أنْ يبتليكَ النهارُ
بتفاحتينِ
فتنسى الدروبَ
إلى حيثُ كانْ

2007 / 7

q q

الماءُ مهدّداً باليابسة

أمير الحسين

المنافضُ،
وجهُ الحبيبة بعد السقوط من الممكنات،
ودولابُ درّاجة الأب،
حوضُ إوزّاتنا الافتراضيُّ،
أعمارُ عائلة الشّجر،
اللونُ،
ساعةُ جدّي،
....
دوائــرُ.
والرُّوحُ
واللا وجودُ
وهذا الهواءُ المخنَّثُ (أكرهُ في الرئة الحيلة الأنثوية
فيما تراوده).
الذاهبون إلى غدهم
خائفين على عشبهم من حريقيَ
أكرَهُهم.
أكرهُ المتوازي القنوعَ
ولم أنسَ، يوماً، جحودَ المربَّع..
خُبْثَ المثلَّثِ.

هذي المدينةُ منبوذةٌ
غير أني أحبُّ تطفُّلها حين أُولِمُ عمري
لأطيافِ مَنْ تركوا الرُّوحَ في الجُبّ
ثم استراحوا من العاطفهْ.
" في اتّساعٍ هو الكونُ "
لكنْ يؤرّقني، مثلَ آخر سيجارةٍ،
كلما ضاع شيءٌ
رأيتُ السماءَ تضيقُ، النجومَ تقلُّ
وتصْدَأ فضّةُ هذا الهلال؛
الأحبّةُ، فيما يقلّون، يقتطعون السماءَ بأجنحةٍ.
الحُجومُ انتهاكُ الفراغ
الفراغ الذي هو بيتُ الوجودِ
ولا ينتمي للوجود
وللا وجود.
الرياحُ شخيرُ الجهاتِ ـ أُمومتِنا. النارُ سرُّ التماهي
مع الأزليّ. الخُطا رومتزمٌ يؤرّقُ هذا المكانَ.
المكانُ مؤامرةُ الوقت جهراً.
هو الوقتُ وهمٌ كأسمائنا.

الرُّوحُ مُنجَزةُ الرّسم،
لا يدَ للوقت في رَسْمِ حيٍّ.
هي ـ الفكرةُ، الأصلُ

حين خطرنا ببال الإله
وكنّا جميلِين
في اللاوجود

q q

صورة الإنسان

خلدون عماد رحمة

هوَ الصُّورَةُ
ونَقشٌ نَافِرُ العَجَبْ
لونٌ مُنسابٌ فِي عُزلَةِ الكَأسِ
مَكَائِدُ ذَهَبية لتأويلاتِ الرُوح
ورَقصٌ للدسَائِسِ فِي هَودَجِ الأقوالِ
هو البَاذِخُ العَاسلُ
والخفيُّ.
خَلفَ سَتائِرِ التَعَبْ
حينَ يَصرخُ
ملءَ خُرافاتِ الثَمالَةِ
يَموجُ اللَّهبُ الأزرَقُ
فَوقَ الأعشَابِ
ويَحمَرُّ
وجهُ العِنبْ
كلماتهُ زُخرفٌ شَديدُ اللمعان
بينَ هَزليةِ الصَلصَالِ
وبينَ مَتاحِفِ الأبَدْ
أحرفهُ غَامِضَةٌ الرَائِحَةِ
لها نَبضٌ خَفيٌّ التَكوين
ورونقٌ بَهيٌّ الرُوحِ والجَسدْ
أوصافُهُ في قلبِه الوَردي
ونهر حَريرٍ في رُوحهِ
فاقرَأها بِرَسِيسِ قلبكَ
لا بِعقلكَ المنطقيِّ
فيعتَريكَ ماءٌ مَاسيُّ الدفق
يَغسِلُ عنكَ تَلكُّؤَ البصيرةِ
والصدَأ المُتلبِّدَ فَوقَ مَراكِبِ الخَيالِ
ويُذيبُ عَن شُجيراتِ نِسيانِكَ
الظَمأ والرَّمَدْ
هو كائِنٌ حَبريُّ القَوامِ
بحريُّ الصَوتِ
سماويُّ التَأمُّلِ
أنبَاءُ خِيامِ الصحراءِ
لحنُ وقعِ الجِمَالِ
غيبٌ مُوشحٌ بالغِوايَةِ
شَهامَةٌ في حَماسَةِ الفَارسِ
تصوّفٌ في عِشقِ الإلهِ
غيمٌ سَابحٌ فِي الدَياجِيرِ
صُورةٌ لِنَائِبَاتِ الشُعوبِ
خَيلٌ مَائِيَةٌ جَاثِمَةٌ فَوقَ الرمالِ
صَهيلٌ عَابثٌ بالأنساق
وصخرةٌ مُكلَّلةٌ ببرزخٍ أزرقْ
فأبحرْ بِسَفِينِ خَيالكَ
بما شئتَ من التوغلِ
واحتسِ مِن خَمرِ روحكَ
المعتقْ

اخترْ لنفسكَ ميناءَ عِشقٍ هادئٍ
فأمواجُ التَجاذُبِ والتنَافُرِ
في مَسرحِ الرُؤيا تَتدفقْ
هو النَاخرُ في تَجاويفِ الأعمَاق
هو البحرُ الزئبقيُّ الهَائِجُ
فأكثِرْ مِن مَراسِيكَ
واقرأ مَرايَاكَ المُعلَّقة
على جُدرانِ السَماءِ
بهمسٍ مَنَمَّقْ
هو
الهاربُ
من تَصاويرِ التَأمُّلِ
بين الفَراديسِ والصَحراءْ
بين الأمواتِ والأحياءْ
بين النُشورِ والفَناءْ
هو الصَارخُ
بينَ بَساتينٍ تَترعفُ الضوءَ
وبينَ فيضِ السُكونِ في العَماءْ
هو العابثُ
بينَ أشكالِ الثِيابِ ودِفئِها
وبينَ نَهدينِ وحيدين
في العراءْ
هو التَبعثرُ والتَجمعُ
بينَ الفَرحِ والحُزنِ
هوَ الضَحِكُ المُتَمرِّدُ
في حريرِ البُكاءْ
نِصفهُ حُلوٌ مَعلُومٌ
ونِصفهُ مُرٌّ بَاطِنٌ
وكلهُ صَفاءْ
يا أيها الكَائنُ المُتلحفُ بالأسرارِ
والمختبئُ خَلفَ ألسنةِ الزمانْ
يا عَازفاً عَلى ربَابةِ الأروَاح
اختَلطَ الزَمانُ في اللازمانْ
والمَلموسُ في اللامَوصُوفِ
فكيفَ صَنعتَ هذا المَجدَ
واختلقتَ عَبثية الأكوانْ
فيَا أيها الآدميُّ
اقرأِ الشِعرَ
لترى فِيكَ صُورةَ الإنسانْ

q q

القصة

سأكتب مذكراتي

عبد العزيز الدروبي

بعد سنين طويلة ارتقى خلالها المراتب وتقلد المناصب، أحيل على المعاش، وبهذه المناسبة أقيم له حفل تكريم غطّاه الإعلام المقروء، والمرأي والمسموع وقدم له درع تقدير.

قرر أن يكتب مذكراته، وألمح لأصحابه بما قرر.

في سره قال: رومل، نهرو، هتلر، تشرشل هؤلاء وآخرون من أمثالهم كتبوا مذكراتهم؟، فلم لا أكتب أنا مذكراتي؟....

ثم إن المذكرات تخلد صاحبها، ومن خلالها يتعرف إليه الناس أكثر، ويعرفونه عن كثب، وتعرف عنه وتتعرف إليه الأجيال اللاحقة.

في مكتبه الذي أعدّه في بيته وهيّأه لسنوات ما بعد التقاعد جلس على كرسيّه الدوار وأخذ يحرّكه بحركات عفوية يميناً ويساراً.

توقف...... سحب ورقة من مصنف الأوراق، ومن المقلمة تناول قلماً،

في منتصف أعلى الورقة كتب: (مذكراتي)...، حرك القلم للكتابة، لكنه توقف. وأخذ يفكّر ويتساءل:

ماذا أكتب؟.... وبأي مرحلة أبدأ.... ما أكتبه يجب أن يشمل كل مراحل عمري وعملي، ولا بد من عبارة لائقة تكون لي الانطلاقة إلى الكتابة.

الصورة غائمة لديه، والرؤية عنده غير واضحة، والسبيل إلى إنجاز مذكراته ضبابية...

فوق الورقة يده مسمّرة، والقلم معتقل بين أصابعه.

أطال التفكير... استحضر صوراً من حياته، وتذكر أموراً كثيرة.... لكن كل ما استحضره وتذكره، لم يجد فيه ما يروقه... حرر القلم ورماه فوق الورقة.... وعاد يحرك الكرسي.

درع التكريم كان أمامه على طاولة المكتب.... تناوله، ..قرأ الكلمات المحفورة عليه... تفتحت أساريره، وتبسم ابتسامة عريضة... يبدو أن الدرع أوحى له....

أعاده إلى مكانه وهو يردد... وجدتها... أجل وجدتها كما قال كاليليو...

لن أجهد عقلي، ...الخطب والكلمات والأشعار والقصائد، هي وكل ما قيل في حفل التكريم

زادي في الكتابة..، أعتمد عليها وأنسج على منوالها، وأكتب ما يحلو لي من كلام، وسوف تكون مذكراتي أقوى وأجمل مذكرات يصفق لي ولها الناس ويحيّوني.

ثم ما العيب في هذا إن اعتمدت في كتابتي على ما قاله أولئك الخطباء والشعراء؟... هم قالوا بحقي كلاماً جميلاً وعظيماً أنا لم أقله، لقد منحوني بما نطقت به ألسنتهم شهادة أفخر بها.... وأعتز، لقد تحدثوا عن بطولاتي الخارقة كثيراً، وعددوا مآثري العظيمة، وتفننوا في وصف إنجازاتي الرائعة.

فهل من مذكرات أفضل من هذه؟!... لا.... أبداً... إذاً لأبدأ الكتابة أولاً ببطولاتي وبتصرف.

أمسك بالقلم والغبطة تملأ نفسه وحركه فوق الورقة بعبارات عدة، لكن القلم لم يكتب ما نوى عليه.

ـ لمَ لم يكتب القلم؟ تساءل....

رفعه.... نظر إليه.... تفحصه.... جربه على ورقة ثانوية، شخط به عدة شخطات فترك على الورقة أثراً واضحاً، استأنف الكتابة للعبارة نفسها، فلم يكتب... رماه وتناول آخر، فلم يرَ للآخر أثراً. مالك لا تكتب؟... خاطب القلم ـ جفّ حبرك؟ استبدله بقلم ثالث فما استجاب.

استعان بقلم ابنته روان وقلم ابنه عشير وقلم زوجه أم عشير.

فخذلته أقلامهم... دمدم: أقلام رديئة.

طلب من زوجه أن تحضر الأقلام الموجودة في البيت كلها.

وضعت أمامه رزمة، فاستخدمها واحداً بعد الآخر، فما كان ليكتب منها واحد.....

قال لها: أتدرين؟.. قلمي الخاص، ائتني به وأريحيني من كومة الأقلام هذه. أحضرته مع فنجان قهوة.

آثر أن يحتسي القهوة. قبل أن يشرع في الكتابة، ومن باب الفضول قامت زوجه بتجربة الأقلام كلها فاستجابت ليدها وكتبت... وكذلك قام ابنه عشير بتجربة أقلامه وروان أيضاً جربت أقلامها.

فرحاً قال عشير: أبي إن أقلامي تكتب وكذلك أخبرته روان.

عجيب!! قالت أم عشير: بيدي الأقلام كتبت، وبيدك لم تكتب... ما تفسير ذلك؟ يا أبا عشير... ضحك وأجابها ممازحاً: ليس الرجال فقط طوع بنان الجنس اللطيف، بل الأقلام أيضاً..... أليس كذلك؟.....

أنت أدرى وأخبر... حسناً عليّ أن أنجز مذكراتي... قلمي هذا استخدمته لسنوات، كتبت به ما راق لي ووقعت أوامر وقرارات، فما خيّب أبداً.....

اختار للكتابة عبارة أخرى في الموضوع نفسه وبدأ الكتابة..... أذهله أن رأى الورقة نظيفة وليس فيها أثر للقلم.... أعوذ بالله ما هذا؟!... حتى أنت!!... لمَ لم تكتب؟، متضامن معهم؟ لكنك ستكتب... وأعاده إلى الورقة.... وأخذ يضغط عليه بأصابعه، ويحركه بنزق ويزيد في الضغط.

ما هذا؟! قالت زوجه ما الذي تفعله يا رجل؟ لمَ تضغط على القلم هكذا؟.... القلم لا يحتاج للضغط كي يكتب.

بلى يحتاج.... أنت لا تعرفين.... اسأليني أنا....

لكنه قلمك الخاص ومضمون كما قلت ومكفول، ورفيق عملك لسنوات، فلم يرفض الكتابة؟! فمن المفترض أن يستجيب ويكتب.

هذا مفترض، لكنه لم يستجب... تصوري... يا أم عشير... حتى قلمي الخاص لم يكتب؟؟!.. ما تفسيرك لما يحصل؟؟...

تسألني أنا؟ السؤال لك والتفسير عندك؟.... وضحكت... ثم أردفت: اسأله هو....

نعم عندي وأنا أجيبك: يبدوا أن أصابعي لم يعد لها قوة الضغط نفسها.... أتراها شاخت؟...

ـ بل أُحلتَ على التقاعد....

ـ أُحلتُ على التقاعد.....

لكن لا عليك أصابعي مازالت فتية ولم تتقاعد..... أعطني القلم وأنا سأكتب عنك، أملِ علي ما تريد....

ـ فكرة مستحسنة... إليك القلم... اكتبي...

ـ ماذا؟...

ـ أنا حررت القدس... أطلقت سراح الأسرى، أعدت إعمار غزة، وحدت الفصائل الفلسطينية...

يا إلهي.... أكلَّ هذا فعلت؟؟.... القلم لم يكتب حرفاً واحداً مما فعلت. فراجع حساباتك لعله يكتبُ.

ـ بل يبدو أن أصابعك هي الأخرى شاخت فلم يستلطفها القلم ولم يستجب لها.

ـ لا ليس هذا هو السبب... السبب بتقديري أن القلم يميل إلى كتابة كلام غير الذي تفوهتَ به.

أنجرب حسب رأيك؟....

ـ جرب....

ـ اكتبي... أنا فلان، زوجتي فلانة ....تقاعدت عن العمل... كنت من أصحاب المناصب.... ثم نظر إليها وسألها ها؟.... هل كتب؟.....

ـ ولم ينقص حرفاً واحداً.....

أمرٌ ما أراد أن يتثبت منه فطلب إلى عشير وروان وإلى زوجه أن يكتب كلٌ منهم ما يحلو لهم وناولهم أقلاماً من تلك الكومة.

كتب كل منهم بضع عبارات وأطلعه عليها... فقال: عظيم.... انصرفوا الآن جميعاً.... اتركوني وحيداً.

مع نفسه أخذ يتحدث.... عرفت الحقيقة ووصلت إلى السر... عاود الكتابة وبقلمه الخاص، كتب (هذه هي مذكراتي) وأتبع......

ـ جمعت ثروة كبيرة، وأموالاً طائلة يصعب حصرها أو عدها.

استجاب القلم وكتب ما قاله. وأضاف: ووزعتها بين الفقراء وبناء المدارس والمساجد. فلم

يكتب هذه القلم.

فضحك وتمتم: كما توقعت ....ثم أردف: لبست أرقى الألبسة ومن أفخم دور الأزياء الغربية وأشهرها وبأغلى الأثمان.

ـ تعطرت بأرقى العطورات الباريسية، وهدرت فيها أموالاً كثيرة.

ـ أطمعت الفقراء والمحتاجين.... وعندما لم يسجل القلم هذه العبارة.... أردف مصححاً: أكلت أفخر الأطعمة، وغريب الثمار، ونادر الفاكهة.

شربت أرقى المشروبات الروحية واستهلكت منها ما قد يملأ صهريجاً.

ـ متعتُ نفسي أيما إمتاع، وأكثر أوقاتي أمضيتها في السهر والملذّات....

ـ جبتُ أصقاع المعمورة، ورافقتني الحسان في كل أسفاري،.. ولم تكن زوجي واحدة منهن.

ـ عاشرت من النساء أجملهن، ومن الكواعب أعذبهن...

كن كثيرات.... وأذكر أني ابتلعت من أحمر الشفاه الكثير الكثير......

هذه هي مذاكرتي، بل قل هي الأبرز فيها والأهم.

أراح القلم وأمسك بالورقة، وأخذ يتأملها ملياً ويقرأ ما سطره القلم. وحين انتهى من قراءتها...

تبسّم بفتور وهمس يخاطب القلم: أنت عنيد!!

دير الزور ١٩/ ٤/ ٢٠١٠

q q

التوأم

إبراهيم خريط

ولدنا معاً وبآن واحد في الزمان والمكان. لم يسبقني أو أسبقه بثانية واحدة. عصرتنا قوة هائلة، ضغطت علينا، دفعتنا، انتزعتنا من بين الأحشاء والثنايا، ثم قذفت بنا إلى عالم غريب نجهله.

كان قريباً مني،ولما رأى وجوه النسوة المتحلقات حول أمي بملامحهن الغريبة المتباينة وأيديهن الغليظة الخشنة، التصق بي، طوّقني، تعلّق بي، التف حولي، أحاط بي من كل جانب، ثم بدأ يتغلغل في مسامات بشرتي، ويتسلل إلى عروقي وشراييني، حتى سكن داخلي، وعشش في خلايا جسدي. ثم انفجر بالصراخ والبكاء. وهكذا فعلتُ.

لاشك أنه تكوّن يوم تكوّنت، ونما كما نموت. له تقاطيعي وملامحي.. إنه نسخة مني، إنه توأمي، إنه أنا الآخر.

منذ صغري شعرت نحوه بالكراهية والنفور. كنت أكرهه إلى حدٍ بعيد، إلى حدٍ يجعلني أشعر بالكراهية نحو نفسي. وقد حاولت مراراً أن أتصدّى له وأهزمه وأتفوّق عليه. واعتقدت أنه إذا اشتد عودي وانتصبت قامتي أتغلّب عليه وأدحره.لكنه كان يكبر كلما كبرت، ويماثلني في الطول والعرض والوزن،أو يتفوّق على بنيتي، فيُضعف عزيمتي ويسيطر على إرادتي.

تساءلت وأنا طفل صغير:هل ابتليت وحدي دون سائر البشر بهذا التوأم؟!. هل هو محنتي؟! ولماذا..؟.

حدّقت في عيون الكبار والصغار فرأيت بريق الخوف في نظراتهم.. في صفرة وجوههم، في إيماءاتهم وإشاراتهم، في ترددهم، في حديثهم وصمتهم، في تلعثمهم وفي لجلجة الكلمات في أقوالهم وحواراتهم.

حاولت أن أنفصل عنه.. أن أتحرر منه، أن أقطع القيد الذي يربطني به، أن أطرده وأنفيه بعيداً عني ولا أستسلم لأوامره، أن أرفض وأقول لا. فمــاذا جنيت من وراء ذلك؟!.

وصفوني بالولد العاق، واتهموني بقلّة الأدب وسوء التربية، وانهالوا علي باللوم والتأنيب والتهديد.استنكروا موقفي وتنكّروا لي.. أنكروني وازدروني. حاصروني وشددوا الخناق علي، كما يُحاصر المذنبون والخارجون على القانون. أما هو.. توأمي، فقد كان

يرمقني بخبث ولؤم، ويقول لي: نصحتك أن تطأطئ رأسك وتُغمض عينيك فلم تستجب، وحذّرتك فأبيت.. ألم أقل لك؟!. فلماذا لم تسمعني؟!.

كبرنا معاً.. تقدّم بي العمر ولم أعد طفلاً أو يافعاً أو شابّاً في ربيع العمر. أما هو فقد أصبح عملاقاً يجثم فوق صدري، يقيّدني، يحبس أنفاسي، يتحكّم بي، يأمرني فأطيعه، يهددني فأخضع لتهديده، يرصد حركاتي وسكناتي، يعدّ كلماتي، يصادر حريتي ويفرض الرقابة على تطلّعاتي وأحلامي.

أنظر فأراه أمامي، أُبعده فيقترب، أغلق الباب دونه فيتسرّب عبر شقوقه. أغمض عيني، فتمّحي الأشكال والألوان، تتبدد الأشياء، تختفي الصور إلا صورته التي تملأ المكان بخشونة وجلافة. أفتح عيني.. يواجهني كالمارد، أراه في كل جانب، خلف الجدران، وراء الستائر، عبر الأبواب والنوافذ، في الساحات وعلى الدروب والطرقات. يتسلل إليّ عبر أسلاك الهاتف، ويتقدّم نحوي مع وقع الخطوات الثقيلة على درجات البيت،ويباغتني برنين جرس الباب.

أستلقي على فراشي فيندس إلى جانبي ويلتصق بي، أطبق أجفاني فأراه في أحلامي. يؤرّقني في المساء، ويوقظني في الليل، يقضّ مضجعي فيثير في ذاكرتي قلقها وأحزانها. أحاول أن أصرفه عني فيأبى.أرجوه أن يبتعد فيرفض، أتوسّل إليه، أستعطفه، فما يزيده ذلك إلا تعنّتاً وإصراراً.

أقول له: منذ زمن طويل لم أذق للنوم طعماً، فدعني. ينتفض ويقول لي ساخراً: وهل لك أن تنام؟!. وكيف تنام؟!. ألا ترى ما أنت فيه؟!. ألا تدرك ما أنت مقبل عليه؟!. كيف تنشد الهدوء وراحة البال وأنت شراع محطّم تتقاذفه أمواج البحار؟!.

أقول له: أنت تتوهّم، أنت تبالغ.

يرد علي قائلاً: هل تعتقد ذلك؟!.

يرهقني، يعذّبني، في الليل والنهار، في العتمة والنور، في الحركة والسكون، في الماضي وما خلّفه من ذكريات تقضّ المضاجع، في الحاضر البائس والمستقبل المجهول، في حر الصيف وبرد الشتاء، مع شروق الشمس وغروبها، في زرقة السماء وفي السديم وانحباس المطر، في العيون التي ترمق البشر بحذر، في وجوه الأطفال الكالحة كلون الغبار،في جوعهم ونحافة أجسادهم، في طلباتهم التي تكثر يوماً بعد يوم، وفي المصير المجهول الذي ينتظرهم. في القسمات العابسة المشدودة، وفي الابتسامة الصغيرة المرسومة بتكلّف. في كلمة (تفضّل) وفي (أهلاً وسهلاً)، في زيارة الغرباء والمعارضين، وفي فنجان القهوة وكوب الشاي ولفافة التبغ.

قلت مخاطباً نفسي: وماذا بعد؟ هل أقضي بقية العمر هكذا؟!.

عندما كنت صغيراً وكان هذا الخوف يداهمني في الظلام والسكون، كنت أتكلّم بصوت عالٍ، أصرخ وأغني، فأطرده عني، فيختفي لحظة من الزمن ثم يعود إلي ويلازمني.

هكذا كان شأني معه أيام الطفولة. والآن، بعد أن كبرنا، ماذا أفعل به وكيف أتحرر من

عبوديته وسطوته وقد اشتد عوده واتّسعت مساحاته؟.

انزويت في غرفتي الصغيرة، أغلقت الباب وانفردت وحيداً بنفسي، استعدت بذاكرتي أحداث الماضي الذي ضاع، والحاضر الذي يتسرّب من سنوات العمر لحظة بعد لحظة. تفرّ دقائقه واحدة بعد أخرى، يأسرها الانتظار، يبددها القلق ويقتلها الذعر والخوف. وسألت نفسي: هل سيكون المستقبل هكذا؟ وبهذه الصورة؟!.

رددت وأنا أشدّ عزيمتي: أبداً..إنها تجربة مريرة، عانيتها وما زلت أعاني. جرَّدت حياتي من الطعم واللون وانتزعت الراحة والسرور، فلا بد من الحل.

أنا وهو نظل معاً؟!. هذا أمر لا يحتمل. إما أنا وإما هو.. وكيف؟ ماذا أفعل به؟ أقضي عليه؟ أقتله؟!. تبلورت الصورة في خيالي. نعم، أقتله وأتحرر من عبوديته. هذا الخوف توأمي، إنه قاتلي الذي أذاقني طعم الموت مرّات ومرّات.. كل يوم، كل ساعة، كل دقيقة أو ثانية. فهل في قتله جريمة؟!.

اتخذت قراري وعقدت العزم على تنفيذه..

نهضت فنهض معي، خرجت من الغرفة وغادرت البيت فرافقني. ابتسمت مهدداً متوعّداً، وهمست مخاطباً إياه:

ـ هيا، اتبعني، مثل خروف يتبع جزّاره إلى المسلخ. أعرف أنك تتعلّق بي دائماً، لا تبتعد عني أو تفارقني، فما أنت إلا علقة تمتص دمي وتنتزع الشجاعة والقوة من أضلاعي وأحشائي، وتزجّ بي في عالم الضعفاء والمقهورين.

انطلقت سيراً على قدميَّ في الشوارع والساحات، تغلغلت في الحارات والأزقة، وعبرت المفارق والجسور. لم توقفني عما عزمت عليه مكبّرات الصوت التي تصدح موسيقاها الصاخبة وأغنياتها العاطفية، ولا الأضواء الملونة، لا الرؤوس المرفوعة كسنابل فارغة، ولا الضحك والضجيج. هذا كله وهم، خدعة، البشر يخدعون أنفسهم، كلٌ يحمل توأمه على كتفيه، وقد التفّت ساقاه حول عنقه ورأسه، فصمّ إذنيه وأغمض عينيه.

ضحكت عندما تذكّرت الشوّافات.. تلك القطع الجلدية المستديرة التي يضعونها فوق عيني البغل عندما يدور بالغرّاف لينهل الماء من النهر. كم كانوا يتفننون في صنعها وزخرفتها بالنقوش والخرز الملوّن!. إلا أن البغل الذي تغطّي عينيه يدور ويدور، ولا يدري متى ينتهي ومتى يفكّون الرباط عنه.

قلت:أنا لن أدور بعد أن نزعت الشوافات عن عيني، سأمشي دون تردد إلى غايتي وبخط مستقيم، أنطلق وأتحرر من توأمي الذي هزّ كياني واستعبدني، ثم أعود.

بعد فترة غير قصيرة وقفت على ضفة النهر.

توأمي لا يجيد السباحة، ويخشى من الإقدام والمغامرة..

عندما كنا صغيرين كان يدعوني للسباحة في السواقي، وكنت أجرّه للسباحة في النهر. الخوف لا يعرف شيئاً على حقيقته، ولا يتقن عملاً سوى طأطأة الرأس والخضوع والصمت والتملّق.

قلت مخاطباً نفسي: هذا أفضل. سيغرق، أو أُغرقه أنا في النهر، وأتحرر من سطوته، هذا الخوف اللعين.

سألته: أريد أن أسبح وأعوم في النهر، فماذا تقول؟

أجاب: أرجوك أن لا تفعل..

بكى وتوسّل. قلت بعزم وتصميم: لقد قررت. أريد أن أتطهّر من الضعف والخوف، فإن كنت لا تريد هذا شأنك، ولكن.. ابتعد عني وإلى الأبد.

قال مستكيناً: أنت تعرف أني لا أستطيع أن أبتعد عنك، فأنا لا أعيش بدونك، ولا حياة لي إلا برفقتك.

قلت بتلذذ: أما أنا فأستطيع. لقد كفاني ما لقيت منك. لو أنك تعرف ما فعلت بي!. لو تعرف عذابي وهلعي وما عانيته من الحزن واليأس والإحباط!. لم أذق للحياة طعماً وأنت معي، ولا حلاوة للوجود بوجودك، لا الليل ليل ولا النهار نهار. لقد قلبتَ الموازين وشوّهت الحقيقة، وقد آن لنا أن ننفصل، وأن أتحرر من سيطرتك وعبوديتك.

قال: هذا ليس ذنبي.. هم أرادوني هكذا.

قلت: وأنت؟ ماذا فعلت؟!. كان عليك أن ترفض وتقاوم، ولكنك آثرت السلامة المهينة ورضيت بالقليل.

قال: سأظلّ متمسّكاً بك..

قفزت بقوة، فتعلّق بي وسقط معي في النهر. ابتعدت قليلاً عن الضفة فابتعد معي، اقتربت فاقترب.

فكّرت.. ماذا أفعل لأتحرر من هذا العبء الثقيل؟.

قفزت في ذهني فكرة.. توأمي لا يقاوم التيار. إنه لم يقدم على ذلك مرة واحدة.

استدرت.. اتجهت إلى الأعماق، وصرت أعوم عكس التيار. ضربت الماء بقوة، قاومت الأمواج والدوامات.. توأمي لم يقم بما قمت به ولم يستطع أن يقاوم.

صرخ مذعوراً: سوف نغرق ونغوص في الأعماق.

قلت بمرارة: وهل كنا في الأعالي يوماً؟!.

جرفه التيار، انتزعه من الصدر والقلب، ومن بين الضلوع والخلايا. لفظته العروق والشرايين، وتسرّب عبر مسامات الجلد إلى الخارج.

صار يبتعد ويبتعد. ينادي ويستغيث وأنا ألتفت إليه دون أن أفعل شيئاً لإنقاذه، فهذا ما أريده وأسعى إلى تحقيقه. ثم اختفى وغاب في لجّة الماء وظلمة الليل.

شعرت بالغبطة والفرح، تحرّكت بخفة ورشاقة. قوة عجيبة تتدفق في داخلي. عاد إليّ نبض الحياة، وبدأت أتذوّق طعمها. تبدد الظلام، تلاشى.هدأت النفس المضطربة وانتعش الأمل بعد أن تحررت من الخوف الذي لازمني في السنوات التي انقضت من عمري.

ولما عدت إلى البيت كنت أتكلم بصوت عالٍ، أضحك، أغني،أشعر بالشجاعة بعد أن

تحررت من عبء هذا التوأم الذي رافقني في الماضي وأطبق على حريتي وكياني.

أغلقت الباب واستلقيت على السرير، استنشقت الهواء بعمق، استرخيت، أغمضت عيني ورأيت نفسي أطوف في عالم آخر، شعرت بإنسانيتي بعد أن تحررت من خوفي الذي كان توأمي.

لقد ولدت من جديد، وعليَّ أن أبدأ.

العمر قصير. سنوات طويلة ضاعت منه هدراً، ولكن عليَّ أن أبدأ.

أيقظني من غفوتي وشرودي طرقٌ عنيف على الباب.

جلبة وضوضاء، أصوات سيارات، أضواء صفراء وحمراء، وصفارات إنذار.

قفزت فزعاً وفتحت الباب.

أثارني منظر الشارع وهو يضجّ بالآليات التي مازالت محرّكاتها تهدر، ومصابيحها تومض بأضوائها الكشافة الساطعة، والرجال الذين يرتدون ثيابهم الرسمية والمدنية. بعضهم كان مسلّحاً.

سألت: ما هذا؟ ما الذي جرى؟.

لم أسمع الرد من أحد.

اقتحموا البيت على عجل بعد أن زجروني إلى الداخل.. وقفت مذهولاً، لكنني لم أكن خائفاً كما هو حالي في الماضي. فتحوا باب الغرفة والمطبخ والخزانة والمكتبة، نثروا الثياب والكتب والأوراق، فتشوا الأدراج والجيوب. ما كانوا بحاجة إلى هذا كله، لكنه إجراء تقليدي ليس إلا، ولو أنهم سألوني عن أي شيء لأجبتهم بصراحة ودون خوف.

صرخ رئيسهم: هاتوه إلى هنا.

انشق الجمع الغفير عن ممر ضيّق. نظرت.. يا للغرابة!. تقدّم نحوي ووقف أمامي يحدّجني بنظرة خبيثة. أشار إليه قائد الحملة وسألني بخشونة: أليس هذا توأمك؟.

ـ نعم، إنه هو، ولكن..

ـ ولكن ماذا؟ لقد أنقذناه من الغرق، وعدنا به إليك.

آثرت الصمت ولم أنطق بكلمة.

تكلّم آخر.. قال بلهجة مهددة متوعّدة: وتقولون إننا لا نبالي بالأحياء ومصيرهم!.

أضاف ثالث: إن مؤسساتنا وأجهزتنا قائمة من أجلهم. نعمل في النهار ونسهر الليل حرصاً على سلامتهم وراحتهم.

عقّب الأول: لا تنسَ. انتبه جيداً، حافظ عليه وعلى سلامته، وإياك إياك..

رفع أصبعه في وجهي حتى كاد أن يفقأ عيني. دفعوه نحوي فاقترب مني، ثم انصرفوا من البيت وأغلقت الباب وراءهم.

بقينا معاً، اجتمعنا مرة أخرى بعد فراق قصير. ضحكت ضحكة ساخرة وأنا أنظر إليه.. إلى توأمي، إلى خوفي الذي أنقذوه من الغرق وعادوا به إلي.

سألته وأنا أتحرّق غضباً: ماذا أفعل بك؟!.

ابتسم متملّقاً فنهرته، واقترب مني فزجرته وأبعدته. ثم مددت نحوه يداً مهددة متوعّدة، وقلت بشيء من العزم والتصميم: لن يهدأ لي بال، ولا طعم للحياة إلا بعد القضاء عليك.

q q

في المقهى

د. وليد قصّاب

خرجتُ من البيت معتكر المزاج، بعد مشاجرة معها. صارت مشاجراتنا شبه دائمة، كادت تصبح جزءاً من حياتنا اليومية وفي كلّ مرة يتهم أحدنا الآخر بأنه هو المسؤول عن "مناكفة الدِّيكة" هذه التي لا تكاد تنتهي.

هي تقول لي:

ـ أنت أصبحتَ غضوباً.. حادّ الطباع.. تغيّرت مشاعرك نحوي.. لم تعد تحتمل مني هفوة.. واقف لي وقوف الشوكة في الحلق.. وأصبحت فضولياً "كثير الغلبة" تتدخل فيما يعنيك وفيما لا يعنيك..

وأنا أردّ لها الصاع صاعين، فأقول:

ـ بل أنتِ أصبحتِ مهملة كسولاً.. قليلة الاهتمام بشؤون البيت والأولاد.. معظم وقتك أمام هذا الجني.. سارق الوقت والعمر.. هذا الجهاز الذي لا يكف عن الثرثرة.. وأنتِ تتفرجين على كلّ شيء فيه وكأنه يتحدّث عنك.

ثم أضيف لأكيدها وأغيظها:

ـ وها أنتِ ذي تذهبين في العرض.. لو نظرتِ إلى شكلك في المرآة لرأيتِ أنكِ لم تعودي تلك الرشيقة الخفيفة التي كانت تخطر كالغزال..

يسؤوها مني هذا الكلام كثيراً؛ فهو يمسّ أنوثتها. توشك في كثير من الأحيان ـ الدموعُ أن تقفز من عينيها، وتقول مبتئسة ابتئاساً حقيقياً:

ـ تعني يا باسم أنك لم تعد تحبني مثل أيام زمان؟..

ـ تأخذني الرأفة.. أحسّ أني جرحت مشاعرها بكلام لا يؤلم المرأةَ مثلُه، فأقول مترفقاً محاولاً إصلاح ما بدر مني:

ـ ما قصدتُ هذا.. ولكن قصدتُ أن أنبِّهك على أمر ذي بال.. إنّ رشاقة المرأة كنز الجمال.. وقلة الحركة تغتال هذا الكنز

***

تطورت "مناكفة الدّيكة" اليوم بيني وبينها إلى أكثر من المعتاد، وخرجت من في كلّ منا كلماتٌ أخشنُ من المألوف. شعر كلّ منا بعدها بالندم، ولكنّ كبرياءه أبت عليه أن يعتذر أو

يعترف، دخلت هي إلى غرفتها غضبى باكية، وخرجت أنا من البيت حانقاً، فصفقت من خلفي الباب صفقاً عنيفاً، بلغ مسامع الجيران، فأطلت رؤوس فضولية تستطلع الخبر..

ظللت أمشي على غير هدى حتى وصلت إلى مقهى بعيد لم أتعود أن أذهب إليه إلا نادراً. قصدت طاولة منعزلة، وطلبت فنجاناً من القهوة التركية، ورحت أرتشفها بهدوء وتلذذ..

كانت الأفكار تشرِّق بي وتغرِّب. لماذا أضحت حياتي معها على هذه الشاكلة؟ كان يُضرب بنا المثلُ في الودّ والتفاهم، سارت حياتنا في أولها سمناً على عسل، أنجبنا بناتٍ وبنين يفقأ كلّ منهم عين أي حسود.

منذ سنواتٍ فقط بدأت مشاجراتنا، مشاجراتٌ تافهة، لم نكن ندري كيف بدأت، وما سببها على وجه التحديد؟ كان يركب العناد كلاً منا فيتشبث برأيه، يأبى أن يتنازل عنه. كانت زوجتي تعتبرها أمراً عادياً، لا سيما وأنها كانت تنقشع بسرعة مثل سحابة دخان، أو رغوة صابون، ثم نعود بسرعة كالأطفال إلى التصافي والوئام، لكنني ـ وأنا الذي أحمّلها كثيراً على حدّ تعبير زوجتي ـ أنزعج، وأتمنى لو لم تحدث. تقول زوجتي عندما نتصافى بأسرع مما يتصافى الأطفال:

ـ هذه أشياء عادية في حياة كل زوجين.. هذه ملح الطعام.. لا بد منها في كل بيت..

أقول لها معترضاً:

ـ لا أحب هذا الملح.. أنا مصاب بضغط الدم.. وأنت تعرفين أن الملح يضرّني..

تضحك، وتهز رأسها ملاطفة، وتقول:

ـ حاضر يا حبيبي.. سأحاول ألا يدخل الملح بيتنا بعد اليوم..

نضحك معاً.. ولكن لا بدّ في البيت من ملح..

***

وأنا أرتشف قهوتي.. سارد مع خواطري، حانت مني التفاتة فوقعت عيناي على فتاة جالسة إلى إحدى الطاولات في زاوية بعيدة من المقهى. تسمّر طرفي عندها.. أهذا معقول؟ إنعام؟ يا سبحان الله! بعد هذا الزمن؟ كم سنة مرت؟ خمس وعشرون؟ أجل.. خمس وعشرون، وربما أكثر.. كانت زميلتي في كلية الآداب، كم فتنْتني واستهوتني! كم حلمتُ بها! ولكنْ كان كلّ شيء يومذاك يغلق الطريق إليها. تعذبتُ طويلاً من هوى مكتوم لم يعلم به إلا الله، ولم أرَ بداً من التجلد والمصابرة، فقصصتُ أجنحة الأحلام يوماً بعد يوم، واكتفيت بزمالتها، وباحترام متبادل وقور، حتى تخرّجنا، ومضى كلّ منا في سبيل، ثم لم أعد أراها من يومذاك.. إنعام؟ يا إلهي! ما الذي جمعنا بعد هذا الزمن الطويل؟ كنت أحدّق فيها تحديقاً طويلاً يلفت الأنظار، والتقت عيوننا أكثر من مرة، ولكنها كانت تغضّ طرفها بسرعة.. حييّة إنعامُ.. خجولٌ.. كالعهد بها.. ولكن إغضاءها زائد عن الحدّ..

إغضاءَ من لم تعرفني أو تتذكرْني قط.. معقول أنها لم تعرفني؟ معقول، لمَ لا؟ هذه خمس وعشرون سنة قد مرت.. لا سنةٌ ولا اثنتان، ولا ثلاث.. وأنت قد تغير فيك كلّ شيء..

كانتْ زوجتي عندما أقول لها:

ـ ترهلتِ.. وسمنتِ.. لم تعودي الغزالة الرشيقة التي عرفتها.. تقول لي على الفور:

ـ وأنت أيها العزيز الحبيب.. أتحسب أنك ما تزال ذلك الشاب الوسيم الرشيق الذي كنتَه.. أبقيت فيك يا ابن الخمسين شعرةٌ سوداء.. إنه حكم الزمن يا زوجي.. واقعٌ تحته أنت وأنا وكل أحد. يغيظني كلامها فأقول مكابراً:

ـ ولكنك ترهلتِ كثيراً بسبب قلة الحركة..

فتجيب ممتصّة غيظي بهدوئها المعهود:

ـ بل بسبب الحمل والولادة.. أنت يا كثير الحركة.. قف أمام المرآة.. وانظر إلى حجم كرشك المستدير مثل كرة القدم..

وأنظر إلى المرآة فلا أملك إلا الصمت.. وعندما تشعر أني استأتُ تقول مداعبة متحبّبة:

ـ لكل سن جماله يا زوجي العزيز.. إنك عندي أجمل مما كنتَ..

أنا أحب كرشك ورأسك الأبيض كثلج الشتاء..

***

كيف ستعرفني إنعام إذن؟ كنتُ ما أزال أحدِّق إليها وفي رأسي تطوف آلاف الصور. تقوم من مكانها، وتتجه إلى الهاتف الذي في المقهى لتجري مكالمة. مرت من أمام طاولتي، فاستدرت أحدِّق فيها بجرأة أكثر علها تعرفني. عبرت من غير أن تعيرني أدنى التفات. عجبتُ وأنا أصعِّد نظراتي فيها من أعلى إلى أسفل أنها ما تزال فتانة جذابة.. ما تزال غصن بان.. بل ما تزال شابة.. كأنها هي التي عرفتها من خمس وعشرين سنة.. كيف لم يُحْدِث الزمن فيها ما يحدثه في النساء خاصة؟ زوجتك مثلاً؟.. أنت تعرف أن إنعام كانت تمارس الرياضة، كانت عضواً في فريق كرة السلة النسائي.. هذه ثمرة الرياضة إذن؟ كم نصحتَ زوجتك أن تمارس الرياضة لتحافظ على رشاقتها.. لو كانتْ زوجتك الآن مثل إنعام! ولكنها اعتادت الكسل، وأسرها هذا الجني "سارق الوقت والعمر"..

تطيل التحديق إلى إنعام معجباً غير مصدّق. تلتقي عيناك بعينيها، ولكنها تغضّ طرفها مباشرة في كل مرة.. إنها لم تعرفك على وجه اليقين وإلا لكانت هزّت رأسها لك محيية على الأقل.. كنتما زميلين لأربع سنوات.. استعارت منك المذكرات أكثر من مرة.. واستفسرت منك عن بعض الأمور أكثر من مرة.. وقرأت قوائم الناجحين قبلك أكثر من مرة.. فبشرتك وهنأتك..

ولكنْ.. لا تنسَ أبداً أنك تغيرت كثيراً.. لم تعد مثل أيام زمان.. تماماً كما تقول زوجتك..

ولكنْ.. لماذا لم تتغير إنعام؟

عادت إنعام إلى طاولتها، وانشغلتْ بقراءة صحيفة كانت معها.. وانشغلتَ أنت بالذكريات والمقارنات.. إنعام وزوجتك..

***

فجأة دخلت إلى المقهى امرأة بادية الكهولة، مترهلة، شديدة البدانة، متحجبة حجاباً محكماً.. ولكنها مكشوفة الوجه.. اتجهتْ إلى طاولة إنعام وجلستْ، وراحتْ المرأتان تتبادلان الحديث، عندما نظرتَ إليهما بفضول أدركتَ على الفور الشبه الكبير بينهما.. قامت المرأتان لتنصرفا..

حانت فجأة من المرأة البدينة الكهلة التفاتة، فوقعت عيناها عليك. وجدتَ وجهها يشرق ابتسامة عريضة، ثم تتجه إليك:

ـ أستاذ باسم.. السلام عليكم..

أذهلتك المفاجأة.. من هذه المرأة؟ نظرتَ إليها متسائلاً مأخوذاً.. لم تجعل حيرتك تطول.. قالت لك على الفور:

ـ أنا إنعام.. لا شك أنك نسيتني.. مرت خمس وعشرون سنة مذ كنا زملاء في الجامعة.. أنا أتابع كتاباتك.. وأرى صورك في الصحف والمجلات..

ثم التفتت إلى الفتاة الشابة:

ـ أمل.. أمل.. تعالي أعرفك على الأستاذ باسم الكاتب المعروف الذي حدثتك عنه أكثر من مرة.. كنا زملاء في كلية الآداب..

اقتربت الفتاة حيية خجولاً.. قالت إنعام معرّفة.

ـ ابنتي أمل.. طالبة في السنة الأخيرة في كلية العلوم.. يقولون إنها صورة طبق الأصل عني عندما كنت في مثل سنها..

أخرستك المفاجأة، فما قُذِف على لسانك كلمة تقولها...

سلمت المرأتان، وانطلقتا خارجتين.. قمتَ تجرّ قدميك إلى المنزل، وأنت تحسّ أنك أكثر رضى عن زوجتك..

الرياض ١٤٢٩/٥/٢٠هـ
٢٠٠٩/٥/١٥م

q q

على ضفاف الذعر

سعاد عرسالي

في الصمت ينسج الخوف ثوبه، ويعلقه على مشجب الوقت، وفي الصمت ذاته يرتديني الثوب، فتبتلعني اللحظة. عبر الذعر على جسد توتري وقلقي، قضمت أظفاري وأنا أتابع فيلم السهرة. في تلك الليلة الباردة تناسيت ظلي الذي تمدد وتقلص فوق الأريكة مثل اسفنجة في بحر معتم. تناسيت تشنجي إثر صمت مريب وأصوات مبهمة هبطت من عوالم نسجها الكاتب في مخيلته، كانت تلاحق أطيافاً ضبابية لكائنات مخيفة طاردت خيالي وقبضت على نظرة عيني المندهشتين، من شعاع أسقطه زمن مسجل في شاشة التلفاز. شدني المشهد وأيقظ عندي كل مشاعر الرعب. تسارعت نبضات قلبي عندما أدار مقبض الباب وفتحه فأطل منه ظل طويل لجسد خرافي استطال في الظلام فبدد رغبتي في الهدوء وأغرق طوفان خيالي في رعب مطبق. ثمة فلاشات ومؤثرات ضوئية تسور المشهد. مزق ثيابها دفعها بقسوة.. ارتمت على الأرض.. قفز فوقها. أنا في فم اللحظة، يمضغني القلق وينثر قشور بذوري فوق الأريكة، ويحيل حواسي الخمس إلى ست، تدخل في المفتاح الذي يضيء مصباحاً كهربائياً شاحباً في غرفة نومي. أطلقت سراح الكائنات والأصوات التي دخلت مخدعي دون استئذان، فتشبثت كخفافيش سوداء في كهف خيالي، وتدلت من سقف غرفتي مثل دمى متحركة. دفعت الأوهام عن مخيلتي وطاردت أشباح الذعر التي نشرها بإبداع المخرج المبدع "الفريد هتشكوك" في مسرح غرفتي، وحاولت العودة إلى سكينتي في ركني الهادئ علني أنام باطمئنان وأحلم بيوم حافل بالجامعة. تسللت رائحة القهوة العبقة إلى غرفتي، صباح الخير رطبت أمي شفاهها بعبارات ندية. "ما بالك متكاسلة، تنهدت إنني أحسدك لأن السرير لا يلفظك إلى المطبخ، ويرخي لك النوم، ليغمرك نور الشمس وتطفو بك عند حدود الضجر". دلفت أمي إلى رواق الغرفة المجاورة حينما خرجت إلى ضجيج النهار وفتحت صدفته فهذبت باهتمام تفاصيله الصغيرة. بضع كلمات رددت صداها في نفسي، التقطتها أذني وأنا في طريقي إلى موقف الباص "الجامعة تشبه المدينة المبهرجة.. براقة.. مغرية.. انتبهي.. لا تفعلي.. لا تخافي.. لا تطمئني" وكأن أمي شبحاً يحاصرني في كل مكان. المرأة غير أمي ما زالت تنفلت مني تنزلق من ذاكرتي، فأسهو على حلم يقظة لبرهة، فيشد انتباهي بوق الباص القادم باتجاهي. وصلت المكان وقد غادرتني تلك الأفكار، يثقل كاهلي معطفاً سميكاً أسودَ وحقيبة مليئة بالكتب والمحاضرات. في طريقي إلى الجامعة، تناولت النهار من

أوله، ملأت رئتي شهيقاً كثيفاً لأتحمل ثقل المزاج الذي يغشى روحي ويطيل إحساسي بالأشياء ويهوي نفسي في تراكمات وإرهاصات وفوضى حياة مرتبة على الفوضى. كان اليوم بارداً.. صامتاً ودسماً أيضاً، أمضيته بامتلاء من مشرقه إلى مغربه، حتى ضم الوقت جناحيه على آخر النهار فتماهى مع وقع خطاي المرهقة في طريق عودتي إلى المنزل كانت صورة خطيبي يوسف تجتاحني في كل مرة أضعف أمام ذعري، شغلت نفسي بمراقبة الأمكنة المتناثرة هنا وهناك قفزت ذاكرتي إلى صندوق دفين في طفولتي، كانت جدتي تقول "الذي يخاف من الشيء "بيطلع له"، فارتبكت لمجرد أنني تذكرت تلك الدعابة الصفراء وابتسمت في سري. بدأ الليل يتسلل شيئاً فشيئاً، ويتربص بعينيه الفحميتين ملامح الأشياء فيتفاخر بقدرته على محو تفاصيلها المتمردة في وضح النهار. المساء يشق طريقه فتتراكم أمامي ذكريات لصور النهار على أطرافه السوداء، وذكريات متواترة.. متزاحمة، وكأن جرذاً أسود أخذ يقرضها باهتمام وعلى مهل. عندما دخلت في الشارع الفرعي باغتتني تحية مسائية من جارنا الذي يسكن في ذات الحي: "مساء الخير على بنات الجامعة، مؤكد أن أهلك مشغولو البال، كدت أغلق الدكان ولم تصلي إلى بيتك"، آلمتني كلماته المعلبة والمقولبة وكأنه حفظها عن ظهر قلب أو اعتبر نفسه وصياً علي، والواضح أنه كان ينتظرني ليغلق دكانه وكأن لقمة عيشه متوقفة على عودتي باكراً!. اصطدمت بكتف رجل آخر وأنا أتمتم بكلمات حانقة فابتعدت إلى أقصى زاوية في الشارع. آسف. قالها، ثم رمقني بنظرة متفحصة مشّط فيها ملامحي الأنثوية المتشنجة. عادت مشاهد الرعب لتتناوب على شاشة ذاكرتي. تابعت السير، ألصقت ظل قدمي على الطريق وشددت عروة الوقت لأصل بسرعة قبل أن تسخر عتمة الليل من ضوء عيني، فمد قنديل فضولي لسانه وهزأ من ظلي، أسلمت نفسي للسير، الطريق يشبه الوقت كلما أسلمته ظلك طال وتعرج وتماهى مع الأشياء، قصر وتبعثر وابتلع ظلال البشر التي دهسته بوطء ثقلها في وضح النهار، شددت كتبي إلى صدري، تأبطت اللحظة المتوترة والمشحونة بمشاهد الذعر وخفافيش الأوهام ومخلوقات "ألفريد هتشكوك" التي لاحت لي ثانية لعنت اللحظة في نفسي، أأخاف من وجود رجل له مخالب وأنياب حادة. قلت "لماذا أستحضر الخوف في شارع كهذا، كم كانت حاجتي للأمان قوية واستعدادي للخوف كان حاضراً جداً في نفسي. القناديل الخافتة تآمرت مع المكان والمطر الغزير كذلك، وخلو الشارع من الناس وكأنه تآمر جماعي". تريدين التعليم يا سميرة وستكملين الجامعة.. العمل.. الحب والحياة لكل شيء ثمنه، والثمن جاهز لتسديده، احذري يا سميرة ثم افتحي عيناً واحدة على الغد مثل بومة تقف على قدم واحدة.

"ترقبي جيداً في الظلام ضوءاً جلياً ينبعث من داخلك لإصرارك وتحديك في المتابعة، غدك مشحون بالمفاجآت. في أي لحظة سانحة سينقض على قلقك وخوفك وفي لحظة أخرى مباغتة يقبض فيها على عينك الثانية المغمضة المطمئنة. أطلقي خطواتك.. أطلقي سراح الطريق.. سراح الأوهام وأكملي". تسارعت خفقات قلبي ازداد الظلام كثافة، وهدوء يتأرجح كلقلق أبيض في بحيرة مظلمة. وقبل أن أنتقل إلى الرصيف الآخر وأستدير لأرى أمامي ضوءاً خافتاً، وفي الطريق الفرعي في مناخ مشحون بوقع المطر ولزوجة الطين التي التصقت بحذائي، لاح لي رجلٌ بقامة متوسطة ملثماً بشال مبرقع يخفي ملامحه، في اللحظة المباغتة التي لم تسمح لي أن أستهزئ أو أستخف بها، كان يتجه نحوي، اهتزت كل مفاصلي.. بردت أصابعي، وقبل أن أتحرك.. انقض علي مثلما ينقض نسر على أرنب خائف وسط مساحة خاوية. فوضع يداً على فمي، ويداً أخرى وضعها بين ساقي ليرديني أرضاً، حاول نهش أنوثتي، فدفعت ثقله البليد عني، استجمعت كل طاقة حبيسة في صدري وجمعت الصرخات المدفونة في صوتي الضعيف

المخنوق وصرخت، ووجهت له ضربة على أعضائه الذكرية النتنة وأرديته أرضاً، وركضت. اختصرت مسافة الوصول إلى بيتي بزمن ضوئي خارق.. يغمرني شعور غامض بالبهجة لأني نأيت بجسدي عن ذئب لعين أراد أن يلوث شرفي. أثناء ذلك كان جاري يراقب الافتراس، أقصد ذئباً آخر يستمتع بهذا الافتراس: "هل تحتاجين لشيء يا ابنتي؟". قالها بود خبيث مصطنع، هل آذاك؟ هل أنت بخير؟! لماذا لا تجيبين؟! عجيب! نظرت إليه بامتعاض وأنا أعض على شفتي. أريد أن أبكي أريد أن أضحك مستهزئة، أجبت بحقد. وهل أنتظرك، لتنتظر وتراقب ما جرى أنت الآخر يا.. اغرب عن وجهي، الله يلعنكم جميعاً يا معشر الذئاب. مسحت عن معطفي آثار الوحل والعراك، جففت دموعي. ابتعدت عن هذا الرجل القميء. والآن ماذا سأخبر أمي وإخوتي، جمعت كتبي ومشيت، اصمتي فهذا أفضل لك، فللصمت لغته، وفواصله.. ونقطه وحواره المصلوب على لوحة خشبية صماء، إن نطقت بحرف كانت المحاكمة العادلة وكنت المتهمة دائماً. ألقيت بجسدي بالصمت ذاته، فنمت بلا حراك جامدة حتى الصباح. صوت أمي يطرق بإيقاعاته الهادئة على بوابة نومي: "سميرة.. انهضي.. شمسك عالية هذا اليوم، يوسف ينتظرك في غرفة الجلوس ويحتسي القهوة مع أبيك". خطيبي أيضاً رجل. كيف سهوت عن هذا الأمر، ولكنه لم يكن كباقي الرجال، فأنا أحبه أيضاً. ما أجمل هذا الصباح، لم أنتبه أن الشمس قد أشرقت وغمرتني بكل هذا الدفء. في الداخل كان يوسف فرحاً.. مغتبطاً، فلماذا لم أتذكره تلك الليلة وأنا أشاهد الفيلم حتى لا يكون حكمي مطلقاً على جميع الرجال؟!. فقد ارتبط بي لأنه يحبني بجنون. "تعالي يا سميرة.. ستبرد القهوة" جاء صوتها من داخل الصالون حنوناً عذباً كعادتها، بينما كان والدي يجلس على الأريكة صامتاً في أغلب الأحيان، أعرف أنه لا يحتاج إلى إثبات لمعرفة محبته وقيامه بواجبه الأبوي نحوي. سآتي حالاً فالقهوة مغرية مع إنسانين جميلين كيوسف ووالدي، وأمي شجرة الحنان المثمرة دوماً قد لاحظت أني شربت القهوة بصمت على غير عادتي، شعرت باضطرابي وتوتري، وبابتسامة مصطنعة أومأت لي بأنني لست على ما يرام، حاولت أن تسألني، فتجاهلت استغرابها. لم يخرج صوتي المخنوق يومها لأبكي على صدرها، ففي الوجع ذاته تتوحد جميع النساء، لكنني كنت أعرف خوفها فآثرت الصمت، لأنه الحل الأسلم لكل كوارث الدنيا. جاء يوم ورحل آخر، يجب أن أخرج إلى الشارع هل ستبقين في البيت يا سميرة؟. فشارع يفصلني عن الجامعة، وإلى شارع آخر خرج يوسف، ومن الباب ذاته خرج والدي. الباب مفتوح. سأخرج، صممت أن أنسى شبح ذاك الرجل وحذاءه الملوث بالطين. على ذلك المشهد أغلقت محارة الحوار مع صديقاتي اللواتي ألتقي بهن كل يوم في ذات الركن في الحديقة الخاصة بالطلاب. دفعت ثمن صمتي ألماً وعجزاً ملطخاً بالوحل لأن هذا الافتراس استطاع أن يغتصب روحي ويحاصرني بكل مخلوقات الذعر، ويريني أقنعة لوجوه مخيفة تتراقص أمامي.. تطاردني.. تسكن في سجن ذاكرتي وتقتل مروضها وتلقي بمفتاح الفرج في الظلام. ولأتحرر من أدران الذكرى المؤلمة دخلت الحمام لأغتسل، سكبت الماء الدافئ على جسدي، ودعكت تفاصيله بصابون معطر. عقمت مسام هواجسي التي علق بها ضباب مفترس لعينين حمراوين جائعتين. وقتها شعرت أنني أزلت مع الماء قذارة العالم عن جسدي، لممت شعري، توسدت الأريكة واستلقيت لأغفو قليلاً بعد هذا الحمام الساخن، فقض مضجعي عويل أشباح وأطياف حكايات مفترسة تجر قطيعاً من الذئاب، تنزف أرصفة خيالي معاطف جميلة وملونة ثم هطل مطر دبق في نفق طويل مظلم، وفتح فراغ أذنيه ليسمع صفير ريح اختلط بظلال بشر وأصوات ذئبية عالقة في إسفلت الشارع، إسفلت الأريكة الثقيلة والمزدحمة بكل تلك العوالم والكائنات التي حرمتني من حلم يقظة. فازدحمت في رأسي الزائغ، وشيئاً فشيئاً تلاشوا

خلف الباب وأنا أسمع وقع صوت أمي الذي يرحب بصديقاتي اللواتي أثرن الجلبة في الصالة بينما شيئاً فشيئاً خفت الصوت عندما تحلقن حول صمتي فصار بوحي مثل هذا الحمام الذي يلتقط حبوباً منثورة فوق أسطح المنازل. أرادت أمي أن تسمع ما يدور من حديث وهمهمات فلم تسمع سوى بكائنا وأنيننا الخافت، فدخلت الغرفة وغيبت صور التلفاز لظنها أننا مذعورون من فيلم متآمر على طمأنينتنا، غيبت مخلوقات الأفلام.. فتحت الستائر واستقبلت نور الشمس التي حومت في دهليزها الغباري أسراباً أنثوية مجنحة، وزخرفت في فراغ المكان عجزاً مغزلياً وأفقاً فتح كل الأبواب المغلقة، وأسدل كل الشوارع المفتوحة في فضاء الحلم، فانسللت خارج كآبتي.. تجرعت حبوباً مهدئة للنسيان. في دوامة حالتي المحمومة راقبت شهيقي، وزفيري. وفي مرآة نفسي المحدبة ابتعدت عن كل الأطياف المغزلية. نهضت واقفة بعزم وثقة، رددت: "سينتصر شهيقي". تسارعت خفقات قلبي، تنفست بسرعة متواترة، مضيت إلى الشارع الفاتح فمه مثل مغارة ليبتلع كل الخارجين إليه مع المصادفة. ينتهي الفيلم المرعب.. ينتهي قلق أمي التي لم تعرف أن ما حدث كان حقيقة هو معي أنا. لم يكن خيالاً.. ولا وهماً، كان اغتصاباً لذاكرتي.. لروحي التي نهضت مثل فراشة مغرمة بالضوء. أطلقت جناحيها في فضاء النجاة وحلقت في الفراغ، فرأيت في مرآة الضوء مشجباً صامتاً علقت عليه قميصي القزحي في سكون وطمأنينة. وأطلقت روحي المغتصبة لتبحث عن شيء غامض يشبه الضوء في الزحام.

q q

موسم الشوك

بلسم محمد

لم نتفق، لكنه أيضاً لم يعترض، أسلمت رقبتي للحظة عبثٍ مطلق، فتدحرج أمامي، وتدحرجتُ خلفه، ثم صمتنا....

لا أدري كم دام صمتنا، لكنّ وقتاً طويلاً مرّ قبل أن يسأل:

ـ هل ارتحتَ الآن؟

ـ لا أعرف، وأنت؟

ـ لا أعرف!

سكتَ... وسكتُّ...

كان مرمياً على بعد خطوات مني، يوترني انتظار مبادرته، فهو لا ريب فاعل كعادته.

وكنتُ ملقيّاً على ظهري، فاقد القدرة على الحركة.

قطع الصمت بعد حين وقال:

ـ قد يؤلمكَ فقداني.

ـ قد يؤلمك فقداني أكثر.

وتوغّلنا في صمتنا الصاخب.

هبّت نسمة باردة، ارتجفتْ شفتاه إثرها وقال:

ـ يبدو أن البرد قارس اليوم!

ـ لا يهمّني، فبعد انفصالنا فقدتُ الشعور.

عاد الصمت يحتلنا....

هبّة باردة أخرى محمّلة بالرمل الخشن ترشقنا بها معاً؛ رمشت عيناه بقوة، بصق مرات عدّة، وقال بامتعاض:

ـ يا للقرف، لقد ملأ الرمل فمي، وقرّحت حباته عينيّ!

لم أجب...

أفرط رمشاه في الفتح والإطباق، كررت شفتاه محاولاتها للفظ حبات الرمل، وصاح:

ـ افرك لي جفنيّ، إن عينيّ تحترقان!

ـ إنها مشكلتك، من الآن وصاعداً تعلّم أن تحلّ مشاكلك بعيداً عني.

ـ لكن يديّ معك!

ـ ما عادتا لك، تذكّر أننا انفصلنا، وكل منا يمتلك ما بقي معه.

هامداً في بقعة ما، فاقد الحسّ والحركة، أعوم في فضاء عبثيّ، أمتلئُ بفراغ ثقيل، أحمل بصماتي كاملةً، لكني بلا هوية.... ناداني قائلاً:

ـ أيها السطيح، أريدك أن تفهم أنك لطالما كنتَ بعضي المقيت، أريدك أن تتذكر جيداً كم كنتَ أحمقاً ومشاكساً.

ـ لماذا ترفض الاعتراف بالواقع الجديد؟ لا تستغلّ أنكَ تمتلكُ ذاكرتي، تقبّل أني تخليتُ عنها برغبة طاغية، وكل ما ألحُّ عليه الآن هو الإبقاء على شحنة رفضي الكافية للتأكيد على الفصل بيننا، ابق حيث أنت، واصمت، قلت لك أريد أن أرتاح.

صاح:

ـ أنتَ لا تقول... أنت لا شيء، أنا من يمتلك القدرة على قراءتك، على تحريككَ، على بقائك، أنتَ عاجز من دوني، لا أصدّقُ أنني هذا "أنا"، وأنتَ ـ ذاك الجسد المرميّ على بُعد خطوات مني، تغطيه الرمال والأوراق اليابسة التائهة ـ كنتَ ذات حين جزئي الآخر...

صرختُ مقاطعاً:

ـ جزؤك المبتور؛ يسعدني أني الجزء المعتوق من وطأة حملك المضني، ويسعدني أن أصارحك بأني تعبتُ من إيوائك بين كتفيّ رأساً ثقيلاً، ما ينفكُّ يرفضُ، يفرضُ، يحتارُ، يجترُّ وجعاً عتيقاً، يحلقُ بأحلام مستحيلة، يعشقُ أعشاش القلق، يفور بالتناقضات، ابقَ بعيداً عني، سئمتك، سئمتك حدّ البتر.

يصرّ على أسنانه، ويردُّ بحزم:

ـ ما زلتُ أحسّ ثقلكَ تحتي، ومازلتَ كما عهدُتك، عبثاً أحاول أن أنسى عبء صحبتك؛ لو أني تمكنتُ أن أتحملك لحظة واحدة أخرى، لما قبلتُ أن أتنازل عن عليائي، وأسقط من فوقك.

بحدّة أجيب:

ـ أيها المتعالي، أنتَ لم تسقط، أنا تخليتُ عنك.

بانفعال يردُّ ساخراً:

ـ من المؤكد أن مسكني كان أعلاك، قمتك، وكنتَ دوني، ما أدراك أنتَ ساكنُ القاع بطعم السقوط؟!

رغم أن كل مشاعري غادرتني معه، إلا أن الإهانة وصلتني، فانبريتُ أدفعها عني قائلاً:

ـ بعضهم يسقطون، لا لأنهم أمعنوا في الارتقاء ارتفاعاً، بل لأنهم توغلوا في الحفر تحتهم.....!

لفتني حالة كنتُ أعرفها جيداً قبل انفصالها، جعلتني أتابع قائلاً:

ـ إنها الروح يا رأسي المبتور، تلك التي تصهرنا معاً، تلك التي مازالت توصلني إليك الآن حيث نحن أبعد ما نكون عن التلاقي، لتماهي بصمتي مع هويتك.

لعلك تفهمني الآن وقد بتنا مرميان على أرض واحدة، في القذارة ذاتها، وجبة طعامٍ واحدةً

النكهةِ لقطط الشوارع والكلاب الجائعة.

كنت أنتظر منه رداً قاسياً، لكنه لم يفعل، بل صمت قليلاً ثم تمتم بارتباك واضح:

ـ الشمس حادة، والرمل يحرق عينيّ، لا أستطيع فتحهما... وما هي إلا لحظة حتى همس فزعاً:

ـ كأنه صوت النحل يحوم حولنا؟ هل تسمعه أنت؟

مُستَفَزّاً غاضباً أجبت:

ـ أنا لا أسمع، أنسيت أن أذنيّ عندك؟

بصوت يحمل بعض الترجّي يقول:

ـ ماذا عن روح التماهي التي كنتَ تتحدثُ عنها؟

حانقاً على هذه الصلة التي مازالت تفرضه عليّ بقوتها الخفيّة، قلتُ:

ـ في الحقيقة، أنا أدرك أن نحلاً يحوم حولنا....

ـ إذاً ماذا تنتظر؟ حرّك يديك لتذوداه عن وجهي!

ـ وجهك بات شأنك.

ـ قد يغادره إليك...

ـ لا يهمني، فحسُّ الألم عندك.

يصرخ ملتاعاً:

ـ النحل يلسعني، أبعده عني....

صرخ مرات عدّة، أدركتُ أوجاعه، لكني لم أبادر لنجدته.

هو الرأس المبتور الملقى إلى جواري، بدا لي صغيراً جداً أكثر مما كنتُ أظن،

هامت روحي على مساحته الضيّقة التي تورّمت تحت إبر النحل، وصلني أنينه، لكني أنا الجسد الذي حمله على أكتافه عمراً ـ لم ينصفني فيه ـ قررتُ البقاء على الحياد.

همست روحي تستعطفني:

ـ بات وجعه لا يطاق، مُدَّ له يديك....

بمخزونِ ضيقٍ عتيقٍ أجبت:

ـ لن أفعل... اتركيه يتعرّفُ معنى أن يكون من دوني، أن يكون وحيداً...

ـ لكنك أنت أيضاً..

تأوهتْ، ثم تابعتْ:

ـ يا إلهي، ألم تلحظ؟

تساءلتُ:

ـ ماذا هناك؟

ردّت:

ـ لسع نحله طفح شوكاً يزحم جلدك!

أجبتُ بعناد:

ـ إنها شحنة رفضي تفور أشواكاً.
كان أنينه مازال عالياً عندما مسَحَت بيدها فوقي، انتفضتُ تحت أصابعها، فقالت:
ـ أوشِكُ أن أتشوه في نزيفي بينكما، إني أشرف على حافة الفناء.
لكن شحنة رفضي التي مازالت تمور في مساحتي المشلولة، شجعتني للمضيّ قُدُماً في عنادي والقول:

ـ أُفضّلُ أن أستدني نهايتي مئة مرة على استرداده، واسترجاع ذاك النقيق، تلك الفوضى، ذاك الاستنزاف العنيف لَكِ أنتِ يا روحي المسكينة.
قطع الرأس أنينه، وقال بصوت خفيض:
ـ أوليست هي روحي المسكينة أنا أيضاً؟
أولم تكن تستنزفها أنت بحماقاتك وغبائك؟
بحماسة اندفعتُ أجيب:
ـ السلام على عقلك، ذاك الذي ساقنا إلى المقصلة!
لا تشر إليه، فلولا رحلتي المضنية معه، لما تبعثرنا اليوم على أبواب جحيم مفتوح!
بتوسل تتمتم روحي:
ـ الوقت ينفذ، أنا أتشوه في العمق.
يجيبها الرأس المتورم:
ـ وأنا يكتسحني الشوك، أفقد نظري، سمعي، يثقل لساني في فمي، تستدرج ني وهدة الفناء الكلي، إني مثلك أتشوه في عمقي.
مقدراً لخطورة الموقف، تدخلت مبرئاً نفسي من وصمة الحماقة قائلاً:
ـ ما فتئتَ تنعتني "بالأحمق"، لكن تأكد أني أدرك جيداً أن ذهابك إلى العدم لن يكون منفرداً، ورغم ثقتي أنك ستجرني معك، لكني أرفض الالتحام فيك مجدداً وحملك بين كتفيّ مرة أخرى.
يخفف أنينه، ويعلو استرحام روحي، أتردد قليلاً قبل أن أقول:
ـ لا تثيري شفقتي علينا، قد يكون الفناء أفضل من إحيائنا لتاريخ صراعنا المنبوذ، يجب أن نعترف أننا مختلفان حد التنافر.
بصوت متحشرج يقول:
ـ ساعدني لنمنح ذاتنا فرصة أخرى، الآن وقد كشفت الأوراق كلها... قد ننجح في خلق واقع نقبله معاً...
تخوفت من طرحه، ضاقت عليّ هوامش الخيارات، مبدياً بعض التجاوب قلت:
ـ قد أقبل بعوْد مشرْوط....

يسود الصمت المكان، يمر وقت طويل قبل أن أسمع رداً، وإذ يُدَسُّ القلق في أجزاء كثيرة من مساحتي الراقدة بلا حراك، وجدتني أتابع:

ـ قد أقبلك راحة كفٍ، قدماً، أو انثناءة خاصرة، أي جزء في أي مكان، إلا فوق كتفيّ....

تتنهد روحي قائلة بصعوبة:

ـ أيها المسكين، لقد فات الأوان، أنت تشوهت الآن كليّاً، بتَّ لوحاً متصلباً مليئاً بالأشواك، أنت الآن مخلوق آخر، ما عدت تشبه نفسك.

تتأوه روحي زافرة أصواتاً غريبة، ألتقط منها قولها:

ـ لقد نفذ الوقت، إني أتشوه بشكل جذري.

وقبل أن تلفظ قطرات رحيقها الأخيرة، تهزني لحظة العبث المطلق مجدداً فألقاني لوحاً شائكاً، مصلوباً على حافة طريق، يسارع الرأس نحوي، ينزرع فوقي ثانية في مكان لا أميزه، تملأ مساحتنا الأشواك، ويفاجئني صوت طفل يُخرج رأسه من نافذة سيارة عابرة، يصيح متسائلاً:

ـ أماه، هل عاد موسم الصبّار؟.

q q

رمال حمراء

أحمد جميل الحسن

تدور الصبية الصغيرة على رمال الشاطئ بذهول تمد يديها كمن يريد أن يسترد قطعة من جسده.

بالأمس عاد إلى البيت وقد أضناه التعب، ألقى بنفسه على الأريكة جلست على حجره وقد طوقت يداها عنقه وأدفأ قلبها ابتسامته.

ـ غداً كما وعدتنا يا أبي.

ـ أجل كما وعدتكم سنذهب إلى البحر.

سرح الرجل في شروده الذي اعتاده منذ أصبحت غزّة تنام وتصحو على أصوات الانفجارات وأزيز الرصاص: (اليوم ليس ككل الأيام، فترة من الزمن تبدأ من الشروق إلى الشروق مرّة أخرى، اليوم لحظة تتكرر على مدى الدهر. تتكرر في فوضى وجودنا، ونحن أيضاً معها، كان لا بد من ذلك، علي أن أفي بوعدي لأسرتي التي طالما انتظرت هذا اليوم وهذا الهدوء. لا بد من تحقيق رغبة الأولاد بزيارة البحر، منذ شهرين وأنا أعدهم. تماماً حينما أفعمت نفسي أملاً وسعادة بعد أن وُجدت هناك على ما يبدو تربة طيبة على شاطئنا الجميل، وراحة مسروقة من هذا الهدوء المخيف ولو كانت قليلة) كان الرجل يناجي نفسه.

تتقافز الفتاة حول أبيها الممدد على الرمال ولا تقترب منه، الخوف والرهبة يجعلانها تنتحب بعيداً، تشد شعرها بكلتا يديها، ترتجف أوصالها تدور وتدور ولا تعرف ماذا تفعل سوى النحيب.

قبيل الغروب جلس على الحصيرة أمام الغرفة، أخذ يعد النقود يعد النقود التي بقيت معه ويوزعها بين مصاريف متعددة. سرقت منه انشغاله الريحانة التي توضعت على الدك الصغير أمام الغرفتين في الفسحة التي تعتبر متنفساً للبيت صيفاً، وجدها ذابلة تشتاق إلى الماء، نهض من فوره وأشبع ظمأها.

ابتسم حين أقبلت زوجته تحمل إبريق الشاي، فهو بحاجة إلى كوب تفوح منه رائحة النعناع. ناولته حبّة الدواء وهي تتمتم: "بالك فاضي يا رجل والله حالنا يصعب على الكافر، وإذا بقيت الحال على ما هي عليه لن نستطيع تدريس الأولاد هذه السنة، فكر يا رجل بشيء يقينا العوز".

ـ لا بد أن تفرج يا أم العبد، صبّي الشاي.

يهز رأسه على وقع كلامها، يداري دمعة غافلته وحاولت الإفلات من عينه، يسرح في أيام العز التي كان يعيشها حين كانت النقود تتدفق عليه من ريع البستان الذي كان يزرعه ويضمنه كل سنة، وكيف أصبح الآن مرتعاً للدبابات وقيلولة لجنود الاحتلال، سحب نفساً طويلاً نفثه ممزوجاً بالهم المطبق على صدره.

فاجأته هدى: "ماذا سنأخذ معنا غداً عندما نذهب إلى البحر".

دارى همّه: كل ما تريدينه يا بنتي.

همست زوجته في أذنه: من أين ستجلب المصاريف لهذه النزهة؟

ـ سأتدبر أمري لقد وعدت الأولاد.

نامت غزّة تلك الليلة هادئة على غير عادتها، لا يشوب هدوءها سوى سيارات السلطة التي تجوب الشوارع على غير المألوف فالناس لا يرونها عندما تتأجج المعارك والقصف الجوي والبري، ولا يعرفون أين يذهب أفرادها ولا يظهرون إلا عندما تنتهي المعارك والغارات.

جلس على الرمال وتابع الرجل الشارد في همومه ابنته هدى التي بدت بوادر صباها تتفتح، تتقافز فرحة في مياه البحر فتقطع عليه تفكيره بهذا الهدوء المخيف. يقترب منه قط ضل طريقه وهو يبحث عن شيء يأكله، يموء بتوسل يقذف إليه بقطعة خبز يعض عليها بأنيابه ويعدو بعيداً. الرجل الصامت المستغرق في تأملاته وآلام روحه يبحث عن شيء يتحدّى به هذا الهدوء المريب الذي لم يألفه منذ مدة.

ما زالت هدى تعبث بالماء تارة وأخرى ترسم شمساً على الرمال، يحاول أن يخرج من رداء الصمت، يداري بؤسه من وجوه تستقبل الشمس بفرح، لكن سرعان ما تغتال الهدوء أصوات مدوية تنشر الموت والسواد.

يابا، صرخة ملتاعة تخرج من أعماقها، تمزق أحشاءها، وتفجر كل حزنها. حاولت كسر رهبة الموت والاقتراب من والدها دنت قليلاً وهي تنتحب فيتقافز نتوءان صغيران بجنون تحت بلوزتها المبتلة والملتصقة تماماً بجسدها مع لهاثها الهستيري. اقتربت أكثر وعيناها جاحظتان بوجهه، كان كل همها أن تحتضنه، تضم رأسه إلى صدرها، تقبله، دموعها تحول بينها وبين رؤية الدماء التي ما تزال تنزف من أنحاء متعددة من جسده، اقتربت أكثر وبيدين مرتجفتين لامست شعره، جثت على ركبتيها ضمت رأسه إلى صدرها، ضغطت بقوة وكأنها تريد أن تدخله إلى قلبها، قبلت جبينه المبلل بدموعها، استكانت بذهول، سرحت بهذيان، مرّ شريط من اللحظات أطر عمرها معه.

همست بصوت تخنقه العبرات: انهض يا أبي، من سواك سيوقظني باكراً كي أذهب إلى المدرسة، من الذي سيجلب لي بعد الآن ملابسي الجديدة في العيد، وتملأ ضحكته البيت، يضمني إلى صدره، يمسح بيده الحنونة على رأسي، انهض يا أبي لا أريد نزهات بعد الآن، أريدك فقط أن تكلمني، أعود بصحبتك إلى البيت، أمد لك "الفرشة" أمام الغرفة، أجلب لك كوب الماء البارد ومنفضة السجائر، أعد لك الشاي بالنعناع، أجلس بجانبك تحدثني عن العمل وعن الاشتباكات بين الإخوة والقصف المجنون على البيوت من الطائرات والمدافع، انهض يا أبي من الذي سيخرجني من البيت حين زفافي، أبي لا ترحل باكراً أرجوك مازلت بحاجة إليك.

تجول عيناها في المكان برمته، تعود وتحدق به ملياً، تتفحص وجهه المدمّى. تتأمل الموت الذي يسري رهبة في جسدها، تود لو تراه جالساً ينفث من لفافته، يتطلع إلى البحر. شعرت أن

قلبها يهوي، رفعت رأسها خيل إليها أنها تسمع أنات خافتة قادمة من أعماق البحر، تصوّر لها جسد هزيل مسجّى على الرمال يرفع رأسه إلى الأعلى يحاول النهوض. انتفضت مذعورة، وقفت شلتها حقيقة الموت الماثل في جسد أبيها.

ذهبت في غيبوبة قبل أن تمتد إليها يد بحنان وتأخذها بعيداً.

q q

مقاعد خلفية

ربا حاكمي

بعد تفكير طويل، وتبصّر عميق في الجدوى واللاجدوى والممكن واللاممكن، أخذت قراري، جمعت أكبر عدد من الوريقات البيض، وشرعت أكتب عليها بخط يدي، أكتب أشياء تعرفونها جميعا كما أظن، أشياء ينطبق عليها تعريف الإثم: كل ماحيك في صدرك وخشيت أن يطلع عليه الناس، (أو بعض الناس)، وبالتأكيد لم يكن ما كتبته إثماً...

ولم أنس أن أجمع كل تلك الوريقات التي أمامي على الحائط والمليئة بكل (الآثام) فأسميها، ثم أتأمّل بعد ذلك الحائط الفارغ أمامي، وتصورت كل تلك المستطيلات (الخفانية) بداخله، والحيوات الصغيرة الساكنة في المستطيلات..

وفكرت.. فكرت بأني لن أتفاجأ أبداً إذا نظرت إلى المرآة يوماً، ورأيت، بدل جلدي، طبقة متكلسة باهتة، بداخلها مستطيلات كثيرة مليئة بحيوات صغيرة لها قوائم رفيعة كشعرات سوداء.. تماماً مثل جلود الكثيرين..

**

الورقة كانت بيدي، والأمر أن ضباعاً مبتدئة تتناوب منذ زمن طويل على قضم شيء عزيز جداً في روحي، وأنا ببساطة لم يعد بإمكاني أن....

والورقة كانت بيدي، وسائق (التاكسي) ساهمٌ كليّاً في المدى غير المنظور للزحمة، تصفحت ورقتي مراراً، وقبل أن أنزل، تركتها في مكاني، بعد أن تأكدت أن السائق لم ينتبه لشيء، وأن خطي السيء، كان مقروءاً تماماً للشخص الذي سيأخذ مكاني الآن، أياً كان هذا الشخص..

**

نزلت راكضة.. خطواتي قرع طبول عظيمة يبددها الإسفلت..

تأملت الزحمة، أفكار محتشدة في كيان مراهق عاشق، شعر كثيف ومتشابك في رأس امرأة وحيدة استيقظت للتو، كذلك كان الشارع، كذلك كان داخلي، طويلاً دام وقوفي، وما أبحث عنه، مجرد مقعد خلفي في (سرفيس _ باص _ تاكسي) فقط، ومجموعة الورقات البيض التي معي.. كان لزاماً علي وضعها في تلك المقاعد، فالضباع صارت أكثر توحشاً...

**

حين أخذت مكاني في الزاوية، قرب النافذة الواسعة (للسرفيس) الصغير، صعد إلى جانبي شابان، جامعيان على ما أظن، وفكرت بأنهما مثاليان جداً لإيصال القصاصة إليهما، تركت الورقة الصغيرة في مكاني، وهممت بالنزول، فاندفع أمامي فجأة رجل يريد النزول أيضاً، وسمعت خلفي ذلك الصوت، جاءني واضحاً تماماً، في هذه اللحظة، في هذا الظرف، أذني مصفاة دقيقة جداً لأي همسة، فما بالكم بخشخشة ورق، وأنا واثقة أنها خشخشة ورقة، والرجل الذي اندفع أمامي لا يتحرك.. لعله علق أو لا أعرف، و.."رجاء سيدي.. أريد النزول"..

**

هذه الأمور ستحدث.. أكيد، وعلى أية حال، أمر آخر يشغلني الآن، أنا أفتقد الصحبة، أفتقد الهدوء، وفكرتي هذه تستلزم شخصاً آخر، موثوقاً، وهناك شخص، أعرفه منذ سنين، وهو يحبني، لم يقل ذلك لكني متأكدة، وأنا سأخبره عن فكرتي، لأني بحاجة لذلك، لأني أريد ذلك.. لكن، هل ينفع؟.. هل يقبل؟!...

**

طوال الليلة الفائتة، فكرة وحيدة ظلت تعلك نفسها في رأسي، المقاعد الخلفية في سيارات الأجرة تحديداً، تشغلها النساء غالباً، واليوم بالذات، بعد أن أتممت مهمتي ونزلت، انتبهت إلى امرأة وطفليها يصعدون السيارة مكاني، وحصل أن:

أمسك أحد الطفلين الورقة يروم تمزيقها بشراسة، أخذتها الأم من يده وهي تسأله من أين جاء بها، ثم شرعت بقراءتها، والسائق ما برح يحدق بالمرأة عبر مرآته الصغيرة العاكسة أمامه، فيصطدم البصران بعد هنيهة، يصطدمان بقسوة، حجرٌ وزجاج، واستجابة للفضول الخشن، تناول المرأة السائق القصاصة، لا بد أنه قرأها بذهول..

وتلاقى البصران مجدداً في المرآة الصغيرة، أرى عيونهما، نظراتهما،

خوفان يمشيان على حبل، ضدان اجتمعا في نقطة واحدة، ولمرة واحدة.. والمرأة خافت، نزلت قبل منزلها بشارعين، والسائق أيضاً نزل، تأكد من خلوّ المقاعد الخلفية من قصاصاتي..

.. أجل... كل هذا يمكن أن يحدث، كل هذا يمكن أنه حدث، وأنا لا أريد ذلك.. ليس هكذا.. لا أريد..

**

البارحة مساء التقيت ذلك الشاب، مبتسم دائماً، يضع يديه في جيوبه الخلفية أو الأمامية، ويميل قليلاً حين يتحدث معي، يرتبك، وأنا أيضاً أستلطفه، أخبرني أنه مازال يبحث عن شغل يناسب شهادته، وسألني إن وجدت عملاً، لأنه رآني أخرج يومياً منذ أسبوعين، وسألني أشياء أخرى كثيرة، ومازلت لا أعرف إن كان بإمكاني أن أقول له عن الـ..، رغم أني أثق به، ازدحام ملامحه في دائرة صغيرة في وجهه يوحي بالثقة أيضاً، و.."أنا مثلكَ لم أجد عملاً بعد، أبحث.."..

أخبره أم لا أخبره؟.. أخبره أم لا أخبره؟.. لا أخبره.. "وداعاً إذن.. نلتقي.."..

**

لم أخرج اليوم من المنزل، حتى إني مزقت كل الوريقات، أشعر بانقباض ثقيل يدوس عروقي، يقعي فوقها.. حادثة مزعجة شهدتها البارحة، رأيتها رأي العين، بداية سمعت صراخاً وزعيقاً نسائياً مزعجاً... شاب عشريني شاهدته يقفز من الطابق الأول إلى الأرض وقوفاً، لا أعرف كيف سقط واقفاً على قدميه، ثم ركض بسرعة.. بسرعة جنونية، أنا واثقة أن إحدى قدميه مكسورة على الأقل، فكرت أنه سارق مبتدئ، واكتشفت لاحقاً أنه ليس كذلك، بل إنه، بغباء خالص منه، اندفع وراء عشقه لصبية رفض أهلها تزويجها له، فتسلل إلى منزلها الذي كان يفترض أنه فارغ، بعد اتفاق تم بينهما، ثم فاجأتهما الأخت أو الأم و.. وشرعن بالعويل.. واليوم صباحاً رأيت الفتاة.. رآها الحي بأكمله في الواقع، وهم يقتادونها إلى... لا أعرف.. ولا أعرف لم الانقباض، ولم كل تلك الأفكار السوداء تضطهدني.. تعذبني.. والآن.. في هذه اللحظات سمعتهم يقولون أنهم أمسكوا بالشاب الهارب بعد ملاحقة طويلة، وبأن الشاب، كان فعلاً، يركض برجل مكسورة..

**

شمس الصباح لها سرها أيضاً في النفوس، وتفاؤلي اليوم لا حدود له، ولا مبرر أيضاً، منذ لحظات فقط، وضعتُ قصاصة، ونزلت، لا أحاول افتعال أمر بطوليّ، تكفيني دهشة صغيرة، صفعة حريرية للذاكرة، لحظة لإعادة النظر والتفكير، تماماً كتلك التي أراها الآن على وجهَيْ شاب وفتاة وورقتي بين أيديهما..

**

كل ما أذكره أني كنت عائدة إلى منزلي، وتفكيري المشتت، يأخذ طرقاً متعرجة لا التقاء لها في رأسي، تلا ذلك أصوات رجال عالية، لم ألتفت بداية، ثم سمعت: تلحقها... جسدي كان يهوي تدريجياً وأنا أنظر للخلف، ورأيته.. كان هو.. ذاك من أقول عنه يحبني.. ممسكاً برجل آخر ويحاول ضربه.. ويشير نحوي.. ماذا تريد منها.. يقول.. لماذا تلاحقها.. يصرخ.. هذه خطيبتي.. يزأر.. والرجل الآخر أنا تذكرته، كان جالساً بجواري حين وضعت الورقة في إحدى السرافيس ونزلت، لكن ذلك جرى منذ ساعات، الرجل إذن....

وكان جسدي يهوي تدريجياً في حفرة صغيرة، الحفرة حالت بئراً سوداء أبدية، خدي يلامس الأرض تماماً، وبصري دون مستوى عجلات السيارات، الزجاج المكسر الذي انغرز

في باطن كفي، وأنا أحاول النهوض، لا يؤلمني، ذرات زجاج مكسر وتراب ورعب وخوف تغلغلت داخلي، صارت تجري في عروقي، وتحزني لحظة بلحظة، وأنا أركض ولا أشعر بشيء، الألم في أذني فقط، الخطوات ورائي، تدوسني كلي، أسمعها، أهرب منها، وأنا مازلت أركض... أركض.. برجل مكسورة..

q q

باولو كويلهو*

(نصوص)**

ترجمة: منير الرفاعي

- ١ -

الجمرة الوحيدة

اعتاد جوان حضور قدَّاس يوم الأحد في الكنيسة. ولكنه بدأ يشعر أن الكاهن يكرر دوماً الكلام نفسه، لذلك توقف عن الحضور.

بعد شهرين، وفي ليلة شتوية باردة، زاره الكاهن، فقال في نفسه: "ربما أتى محاولاً أن يقنعني بالرجوع". كان صعباً عليه أن يبوح بسبب غيابه الحقيقي، وهو: "مواعظ الكاهن المكررة" وكان عليه أن يجد عذراً. وبينما كان يفكر وضع كرسيين أمام المدفأة، ثم أخذ يتحدث عن الطقس.

ظلَّ الكاهن صامتاً. وبعد أن حاول جوان، عبثاً، أن ينعش الحديث، لكنه عاد وصمت. وبقي الاثنان صامتين، يتأملان النار، قرابة نصف الساعة.

بعدها نهض الكاهن، وبمساعدة غصن شجرة، أبعد جمرة عن النار.

أخذت الجمرة تخمد فليس ثمة ما يكفي من الحرارة لتستمر بالاحتراق، فأعادها جوان بسرعة إلى النار.

همَّ الكاهن بالمغادرة، ثم قال: "تصبح على خير".

---

* كاتب برازيلي مشهور، ولد عام ١٩٤٧، بيع من كتبه أكثر من ١٠٠ مليون نسخة، وترجمت أعماله إلى أكثر من ٦٦ لغة.

** من كتاب: مثل نهرٍ يجري Like The Flowing River

فأجاب جوان:

ـ تصبح على خير، شكراً جزيلاً لك.

ثم قال في سرِّه: "مهما كانت الجمرة متلظية فإنها ستنطفئ بعيداً عن النار. ومهما كان الإنسان متَّقداً، فإنه سيفقد لهيبه، إذا ما ابتعد عن رفقائه.

سأعود إلى الكنيسة يوم الأحد القادم.

ـ ٢ ـ

فلنبقَ محبين

ثمة أوقات نرغب فيها أن نمتلك القدرة على مساعدة من نحبهم كثيراً، ولكننا لا نستطيع فعل شيء؛ إما لأن الظروف لا تساعدنا على التقرب منهم، أو لأن الشخص منغلق على أية مبادرة للتضامن معه أو مساندته.

في تلك الأحوال، التي لا نستطيع فيها فعل أي شيء، لا يبقى لنا سوى الحب، دون أن ننتظر مكافأة، أو تغييراً، أو عرفاناً بالجميل.

وإذا ما حققنا هذا، ستبدأ طاقة الحب بتغيير العالم حولنا. وعندما تتولد هذه الطاقة فإنها ستكون قادرة دوماً على تحقيق غاياتها. وكما يقول هنري دروموند «الزمن لا يغيِّر الإنسان، وقوة الإرادة لا تغيِّر الإنسان، الحب هو الذي يغيِّر».

قرأت في صحيفة أن طفلة صغيرة في برازيليا ضربها والداها ضرباً مبرحاً، كانت نتيجته أن شُلَّتْ حركتها، وفقدت القدرة على النطق أيضاً.

أُدخِلت المستشفى، وكانت الممرضة، التي تقوم على العناية بها، تقول لها كل يوم: «أحبك». وعلى الرغم من أن الأطباء أكدوا لها أن الطفلة لا تسمع، وأن جهدها بلا طائل، إلا أنها استمرت تردد كل يوم، « لا تنسي، أحبكِ».

بعد ثلاثة أسابيع استعادت الطفلة قدرتها على الحركة. وبعد أربعة أسابيع استطاعت الكلام والابتسام مرة أخرى. لم تُجرِ الممرضة أية مقابلة، كما أن الصحيفة لم تنشر اسمها ـ ولكن، وحتى لا ننسى أبداً، دعوني أثبت هنا أنَّ: الحب يشفي.

الحب يغيِّر، والحب يشفي، ولكنَّ الحب، أحياناً، يُوقع في شرك قاتل، ويمكن أن ينتهي الأمر بأن يدمر الشخص الذي استسلم له استسلاماً تاماً. فما هذا الشعور المعقد، الذي يقبع في أعماقنا، وهو السبب الوحيد الذي يجعلنا نواصل حياتنا، ونكافح فيها، ونطوِّر أنفسنا؟

لن أكون مسؤولاً إذا ما حاولت تعريفه، لأني أشعر به فقط، مثل أيِّ إنسان آخر. لقد كُتبت آلاف من الكتب في هذا الموضوع، وقُدِّمتْ مسرحيات، وأنتجت أفلام، وكتبت قصائد شعر، ونحتت منحوتات من خشب أو رخام؛ ومع ذلك فإن كل ما استطاع الفنانون نقله هو آراء في ذلك الشعور، وليس الشعور نفسه.

ولكني تعلمت أن هذا الشعور موجود في الأشياء الصغيرة، ويتمظهر في أيٍّ من أفعالنا مهما تدنَّت أهميته. لذا فمن الضروري أن نستحضر الحب دوماً، سواء عملنا به أم لم نعمل.

فلنرفع سماعة الهاتف ولنعبر عن كلام لطيف كُنَّا قد أجلناه، ونفتح الأبواب لمن يحتاج مساعدتنا. أن نتخذ قراراً كنا قد أجلناه. أو أن نطلب الصفح عن خطأ ارتكبناه مازال يؤرقنا. أن نطالب بحقوقنا. وأن نفتح حساباً عند بائع الزهور، الذي هو أهم من الصائغ. وأن نرفع صوت الموسيقا عندما يكون من نحبه بعيداً، وأن نخفض صوتها عندما يكون قريباً. وأن نعرف متى نقول «نعم» ومتى نقول«لا»، لأن الحب يُدير نشاطاتنا كلها. وأن نجد رياضة يمكن أن يمارسها اثنان. وألا نتبع أية وصفة جاهزة، حتى هذه التي تتضمنها هذه الفقرة، لأن الحب يتطلب إبداعاً.

وعندما لا يكون شيئاً من هذا ممكناً، وعندما لا تبقى إلا الوحدة، تذكر هذه القصة التي أرسلها لي أحد القرَّاء:

كانت وردة تحلم، ليل نهار، بنحلٍ يحطُّ على ورقاتها، ولكن ذلك لم يحدث أبداً.

ومع ذلك فقد ظلَّت الوردة تحلم لليالٍ طوال، وتتخيل السماء وقد امتلأت بنحل آتٍ ليلثمها. ولهذا ظلَّت قادرة على البقاء حتى اليوم التالي، لتتفتح ثانية على نور الشمس.

وذات ليلة، سألها القمر، وقد اطَّلع على وحدتها:

ـ ألم تملّي الانتظار؟

ـ ربما، ولكن عليَّ أن استمر في المحاولة.

ـ ولماذا؟

ـ لأني إن لم أبقَ متفتحة، فسأذبل.

في أحيان كثيرة، عندما يبدو أن الوحدة تنسف كل جمال، لا يبقى من وسائل المقاومة إلا أن نبقى متفتحين.

ـ ٣ ـ

قطعة الخبز

التي سقطت خطأً على وجهها العلوي

نميل، جميعاً، إلى تصديق "قانون مورفي": بأن كل ما نفعله سيسير دوماً في الاتجاه الخاطئ. ولدى جان. كلود كايير حكاية تعبر بدقة عن هذا الشعور.

كان رجل يتناول فطوره بهدوء، وفجأة سقطت على الأرض قطعة الخبز التي دهنها بالزبدة.

وكم كانت دهشته كبيرة عندما رأى أن الجهة المدهونة بالزبدة كانت تتجه إلى أعلى! ظنَّ الرجل أنه أمام معجزة. اندهش، ثم أخذ يروي لأصدقائه ما حدث. دُهل الجميع لأن قطعة الخبز، عندما تسقط أرضاً، تتجه الجهة المدهونة بالزبدة، دوماً إلى أسفل وتفسد كل شيء.

قال أحد أصدقائه: "قد تكون قديساً، وهذه إشارة من الله".

انتشرت القصة في أرجاء القرية الصغيرة كلها، وأخذ الجميع يناقشون ذلك الحدث باهتمام بالغ: على عكس التوقعات كلها، سقطت قطعة الخبز، وكانت الجهة المدهونة بالزبدة تتجه إلى أعلى. وبما أن أحداً لم يجد تفسيراً مناسباً، ذهبوا لمقابلة معلم، كان يسكن قريباً من القرية، وقصُّوا عليه القصة؛ طلب المعلم مهلة ليلة كي يصلي ويأتيه الإلهام الإلهي. وفي اليوم التالي عاد الجميع متلهفين لسماع جوابه.

قال لهم: "الجواب بسيط جداً. في الحقيقة سقطت قطعة الخبز على الأرض تماماً كما ينبغي لها، ولكن الزبدة هي التي كانت على الجهة الخاطئة".

ـ ٤ ـ

آيات الله

قصَّت عليَّ إيزابيليتا القصة الآتية:

اعتاد أحد العرب الأميين الصلاة بخشوع بالغ كل ليلة، فقرر رئيس القافلة الثري دعوته ليتحادث معه.

ـ"لماذا تصلي بهذا الخشوع؟ وكيف تعرف أن الله موجود، وأنت لا تجيد حتى القراءة؟

ـ بل يا سيدي، أنا أقرأ كل ما خطَّه رب السماء.

ـ وكيف ذلك؟

ـ بدأ العبد المتواضع يوضح قائلاً:

ـ حين تتلقى رسالة من غائب فكيف تعرف كاتبها؟

ـ "من خطِّه".

ـ وعندما تتلقى جوهرة، فكيف تعرف من صنعها؟

ـ من بصمة صائغها.

ـ وعندما تسمع وقع خطوات حيوان حول الخيمة، فكيف تعرف إن كان خروفاً أو حصاناً أو ثوراً؟

أجابه رئيس القافلة، وقد فاجأته هذه الأسئلة:
ـ "من آثار أقدامها".
عندها دعاه الرجل العجوز للخروج من الخيمة، والنظر إلى السماء، ثم قال:
"إن هذه الأشياء المكتوبة فوقنا، وتلك الصحراء تحتنا، لم تكن لتصنعها أو تكتبها يد إنسان".

ـ ٥ ـ

ميت يرتدي ثياب نومه

قرأت في صحيفة على الانترنت: "بتاريخ ١٠ حزيران ٢٠٠٤ وُجِدَ في مدينة طوكيو رجل ميت يرتدي ثياب نومه".

حتى الآن، كل شيء على ما يرام؛ وأنا أعتقد أن معظم الناس الذين يموتون وهم يرتدون ثياب نومهم: ١ـ إما أن يكونوا قد ماتوا أثناء نومهم، وهذه نعمة. ٢ـ أو بين أفراد عائلاتهم، أو على سرير مستشفى ـ وهذا يعني أن الموت لم يأتِ فجأة ـ وكان لدى الجميع الوقت للتآلف مع " الضيف غير المرغوب فيه"، كما دعاه الشاعر البرازيلي مانويل بانديرا.

ويتابع الخبر: "وعندما توفي الرجل، كان في غرفة نومه". مما يسقط فرضية أن يكون مات في المستشفى، وتبقى فرضية موته أثناء نومه، دون معاناة، بل دون أن يدرك أنه لن يعيش ليرى نور الصباح ثانية.

ولكن يبقى احتمال آخر: وهو أن يكون قد تعرض لاعتداء، قُتِلَ على إثره.

إن الذين يعرفون طوكيو يعرفون أن هذه المدينة المترامية الأطراف، هي، في الوقت نفسه، إحدى أكثر المدن أماناً في العالم. وأذكر أني توقفت ذات مرة لتناول الطعام مع ناشريّ اليابانيين، قبل أن نكمل جولتنا داخل اليابان. كانت جميع حقائبنا على المقعد الخلفي للسيارة. فقلت لهم إن هذا خطر جداً، فأيُّ عابر سيرى أمتعتنا، وسيسرق ثيابنا ووثائقنا وأشياء أخرى، ثم يتوارى، ابتسم ناشري وطلب مني ألا أقلق، فهو يعلم أنَّ شيئاً كهذا لم يحدث طيلة حياته (وحقاً، لم يحدث شيء لأمتعتنا، على الرغم من أني بقيت متوتراً طيلة فترة العشاء).

ولكن لنعد إلى ذلك الميت الذي كان يرتدي ثياب نومه: لا توجد أية علامة على عراك أو عنف، وقد صرَّح أحد ضباط شرطة العاصمة، في مقابلة مع الصحيفة، أن الرجل مات، على الأرجح، بنوبة قلبية مفاجئة. لذلك فإننا نستبعد أيضاً فرضية أن يكون مات مقتولاً.

اكتشف عمال إحدى مشاريع البناء رفات الميت، في الطابق الثاني من بناء، في مشروع سكني على وشك الانهيار. كل شيء كان يدعونا إلى التفكير بأن الميت الذي كان مرتدياً ثياب نومه، عجز عن إيجاد مكان يعيش فيه في واحدة من أكثر مدن العالم اكتظاظاً بالسكان ومن أكثرها غلاءً، لذا فقد قرر، بكل بساطة، أن يسكن في بناء لا يدفع فيه أجراً.

ثم يأتي الجزء المأساوي من القصة: لم يكن الميت سوى هيكلاً عظمياً يرتدي ثياب نوم،

وإلى جانبه صحيفة مفتوحة،مؤرخة في ٢٠ شباط ١٩٨٤، وعلى طاولة قريبة كانت رزنامة تشير إلى التاريخ نفسه.

وهذا يعني أنه هنا منذ عشرين سنة.

ولم يبلغ أحد عن غيابه.

تم تحديد هوية الشخص، فقد كان موظفاً سابقاً في الشركة التي كانت قد بنت المشروع السكني، واستقر فيه منذ العام ١٩٨٠، بعد طلاقه. وكان عمره أكثر من خمسين عاماً بقليل يوم كان يقرأ الصحيفة، ثم غادر هذه الحياة فجأة.

لم تحاول زوجته السابقة أن تتصل به. وعندما ذهب الصحفيون إلى الشركة التي كان يعمل فيها اكتشفوا أنها كانت قد أعلنت إفلاسها بعد انتهاء المشروع بقليل لأنها فشلت في بيع أية شقة؛ وهذا يفسر لمَ لم يسأل أحد عنه في الشركة التي لم يلتحق بعمله فيها طيلة ذلك الوقت. تقصَّى الصحفيون عن أصدقائه الذين عزوا سبب غيابه إلى أنه اقترض منهم مالاً عجز عن تسديده.

ويختم الخبر قائلاً "لقد سُلِّمَت رفات الميت لزوجته السابقة. عندما أنهيت قراءة المقال، توقفت ملياً عند تلك الجملة الأخيرة: كانت الزوجة السابقة ما تزال على قيد الحياة، ومع ذلك لم تسعَ طيلة عشرين سنة للاتصال به. فماذا الذي كان قد خطر ببالها؟ ألم يعد يحبها وقرر أن يبعدها من حياته نهائياً. وأنه تعرَّف إلى امرأة أخرى، واختفى. هل هذه هي الحياة، ببساطة، فما إن تنتهي إجراءات الطلاق، لا يبقى أي معنى للاستمرار في أية علاقة انتهت شرعاً. أتخيل شعورها عندما علمَتْ بقدَر الرجل الذي شاركته شطراً من حياتها.

ثمَّ فكرت في الميت الذي كان يرتدي ثياب نومه، وفي وحدته المطلقة، إلى درجة أن أحداً في هذا العالم كله لم يلاحظ طيلة عشرين عاماً أن هذا الشخص قد غاب دون أن يترك أثراً. واستنتجت أن ما هو أسوأ من الجوع والعطش ومن البطالة وألم الحب والفشل واليأس، إنَّ ما هو أسوأ من هذا كله هو أن نشعر أن لا أحد، مطلقاً، يكترث بنا.

لنُصلِّ في هذه اللحظة صلاة صامتة من أجل ذلك الرجل، ونشكره لأنه جعلنا نفكر بأهمية الأصدقاء.

- ٦ -

راج يحكي لي حكاية

تقطن، في قرية بنغالية فقيرة، أرملة لا تملك مالاً حتى لدفع أجرة الحافلة لولدها؛ الذي كان عليه أن يجتاز الغابة إلى المدرسة وحده، فكانت تطمئنه بالقول:

«لا تخف يا ولدي، اطلب من ربِّك كريشنا أن يكون معك، وسيستجيب دعاءك».

التزم الولد مشورة أمه، فحضر كريشنا، وأخذ يوصله إلى المدرسة كل يوم.

وعندما حلَّ (عيد ميلاد) أستاذه، طلب الصبي من أمه بعض المال ليشتري هدية، فقالت له:

«لا نملك مالاً، اطلب من أخيك كريشنا أن يحضر هدية».

في اليوم التالي شرح الصبي مشكلته لكريشنا، فقدم له جرة حليب.

حمل الصبي جرة الحليب إلى المدرسة، وبدا أنَّ الهدايا الأخرى كانت أفضل منها، حتى أنَّ أستاذه لم يعرها أيَّ اهتمام. وقال لأحد مساعديه: «خذ الجرة إلى المطبخ».

أخذ مساعده الجرة، وبدأ يفرغها من الحليب، لكنها كانت تمتلئ، من تلقاء نفسها، مرة أخرى، كلما أفرغها. أخبر الأستاذ بالأمر، فدُهش، ثم سأل الصبي:

«من أين جئت بهذه الجرة؟ وكيف تظل ملأى طيلة الوقت؟

فأجاب الصبي:

«لقد منحنيها كريشنا، إله الغابة».

انفجر الأستاذ ومساعده والأطفال بالضحك، ثم قال الأستاذ:

«ليس ثمة إله للغابة، إنها مجرد خرافة. وإن كان موجوداً حقاً، فدعنا نذهب جميعاً لرؤيته».

انطلق الجميع إلى الغابة. وبدأ الصبي ينادي كريشنا، لكنه لم يظهر. ثم ناداه الصبي نداءً أخيراً يائساً: «يا أخي كريشنا، أستاذي يريد رؤيتك. أرجوك أن تظهر».

في تلك اللحظة، سمع الجميع صوتاً، تردَّد صداه في الغابة: «كيف له أن يراني، يا ولدي؟ وهو لا يؤمن بوجودي!».

ـ ٧ ـ

لقد نجونا!

تلقيت بالبريد ثلاثة ليترات من منتج يُراد له أن يكون بديلاً عن الحليب. وترغب الشركة النرويجية المصنِّعة، أن تعرف ما إذا كنت أرغب في الاستثمار في هذا النوع الجديد من الغذاء؛ لأن حليب البقر كله، برأي الخبير المختص ديفيد ريتز، يحتوي على (٥٩) هرموناً منشطاً، وكمية كبيرة من الشحوم، والكوليسترول والديوكسين[1] والجراثيم والفيروسات.

فكَّرْتُ بالكالسيوم الذي كانت تقول لي أمي عنه، عندما كنت صغيراً، إنه مفيد لعظامي، ولكنَّ الخبير المختص بادرني القول: "الكالسيوم؟ من أين تحصل الأبقار على الكالسيوم لعظامها

(١) Dioxin: مادة مسرطنة (المترجم).

الضخمة؟ أجل، من النبات!" وهذا المنتَج مصنَّع من النبات. أمَّا الحليب فهو (متهم) للاتهام في دراسات لا حصر لها أجرتها معاهد منتشرة في أنحاء كثيرة من العالم.

والبروتين؟ قال ديفيد ريتز. وكان عنيداً: "يُعتقد أن الحليب هو "اللحم السائل" (أنا لم أسمع بهذا التعبير قطُّ، ولكن لا بد أنه يعرف ما يقول) لأنه يحتوي على كمية كبيرة من البروتين الذي يطرد الكالسيوم من الجسم. والبلدان التي تستهلك كميات كبيرة من البروتين لديها معدلات عالية من هشاشة العظام.

وفي ذلك المساء نفسه أرسلت لي زوجتي على بريدي الإلكتروني مقالاً منشوراً على الإنترنت:

إن الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم اليوم بين الأربعين والستين، اعتادوا على قيادة سيارات غير مزودة بأحزمة أمان، ولا بمساند للرأس ولا أكياس هوائية واقية. وكان الأطفال في المقاعد الخلفية، يلعبون، بحريتهم، محدثين جلبة".

"وكانت أسرَّة الأطفال مطلية بألوان زاهية، يُشَكُّ كثيراً بأن الرصاص أو مواد أخرى خطرة تدخل في تركيبها".

أنا، على سبيل المثال، من جيل اعتاد على صناعة عربات صغيرة يلعب بها (على شكل دولاب)، وكنا نتسابق من أعلى تلال بوتافوغو إلى أسفلها، مستخدمين أقدامنا مكابح، وكنَّا نقع أرضاً، ونؤذي أنفسنا، لكننا كنَّا سعداء بمغامراتنا تلك.

ويتابع المقال:

"لم يكن هناك هواتف محمولة، لذا لم يكن لدى أهالينا وسيلة ليعرفوا أين نحن: كيف كان ذلك ممكناً؟ كنَّا أطفالاً، وكنَّا مشاكسين، وكنَّا نُعاقب بين الحين والآخر، ولكن لم نكن نعاني مشكلات نفسية. وفي المدرسة، كان ثمة طلاب مجتهدون، وأُخَر غير ذلك: فكان المجتهدون ينتقلون إلى الصفوف الأعلى، بينما يرسب آخرون. ومع ذلك، لم يحتاجوا طبيباً نفسياً لدراسة حالاتهم، بل كان عليهم فقط أن يعيدوا سنتهم الدراسية".

وعلى الرغم من ذلك، فقد بقينا على قيد الحياة: رُكَبُنا مهشمة، ومصابين ببعض الرضوض. لم نبقَ على قيد الحياة فقط، بل ونحنُ إلى أيام لم يكن فيها الحليب سمَّاً، والأطفال يحلُّون مشكلاتهم بلا مساعدة، ويتشاجرون إذا لزم الأمر، ويمضون معظم يومهم بلا ألعاب إلكترونية، بل ويبتكرون ألعاباً مع أصدقائهم.

سأعود إلى الموضوع الذي بدأته. لقد قررْتُ أن أُجرِّب المنتَج الجديد السحري، الذي سيحل محل الحليب القاتل.

لم أستطع أن أتناول أكثر من الجرعة الأولى.

طلبت من زوجتي وخادمتي أن تجرباه دون أن أخبرهما ما هو. قالت كلتاهما إنهما لم تذوقا شيئاً مقرفاً مثله في حياتهما.

إني قلق على أطفال الغد، الذين يجيدون ألعاب الكمبيوتر، ويستخدم أهاليهم هواتف محمولة، ويساعدهم أطباء نفسيون عند كل إخفاقة يتعرضون لها؛ وأكثر من ذلك، على اضطرارهم إلى تناول هذه "الجرعة السحرية" التي ستحميهم من الكوليسترول وهشاشة العظام ومن تسع وخمسين هرموناً حيوياً ومن التوكسين.

سيكونون أصحاء ومتوازنين؛ وعندما يكبرون سيكتشفون الحليب (الذي قد يكون حينها محظوراً) وقد يظهر في العام ٢٠٥٠ أحد العلماء، ليغامر من أجل تخليص البشر من شيء كانوا يشربونه منذ أمدٍ بعيد، أو قد يكون الحليب متوفراً لدى مهربي المخدرات فقط .

q q

مراجعات

الشعر والفن في رواية (اللحاف) لأيمن ناصر

ملك حاج عبيد

من الروايات ما تقرؤه وتنساه، ومنها ما تتوقف عنده، ومنها ما يمس روحك، قليلة هي الروايات التي تمس الروح، ولقد كانت "اللحاف" واحدة منها.

اللحاف هي الرواية الأولى للفنان التشكيلي "أيمن ناصر" تبدأ بها فلا تستطيع الإفلات من أسرها فلقد نسجت من شعر وفن وفكر، وقدمت أحداثاً وشخصيات نابضة بالحياة.

تتناول الرواية حياة مجموعة من المدرسين العرب الذين قذفت بهم ظروف الحياة إلى اليمن، وينفتح زمن القص على عصر يوم جمعة من أواخر ثمانينيّات القرن الماضي، ثم يوغل في ذكريات الراوي بطل الرواية وارتجاعاته لتتجدل مع ذكريات البطل الثاني سيد مضيئة أعماقها كاشفة نزوعاتها يتخللها الزمن الحاضر، زمن ثمانية الأيام التي قضاها "سيد" في "حوث" بعدها يتوقف القص عشرين عاماً ثم يعود ليكمل دورته بما هو خاتمة لهذا الزمن الجميل والمر في آن واحد.

ويؤدي الزمن النفسي دوره في طول الأيام وقصرها، فبينما يمتد اليوم الأول إلى ١١٦ صفحة والثاني إلى ٨٠ صفحة نرى غياب اليوم الرابع والخامس، وتقاسم الأيام المتبقية باقي الصفحات، لكأن الكاتب يؤكد مقولة إن العمر الحقيقي هو العمر الذي يحسه الإنسان.

أما المكان فهو سكن المدرسين في ناحية "حوث" من أعمال ريف صنعاء وقد رسم لنا الكاتب صورة لهذه المنطقة بهضابها ومدرستها ومسجدها ونمط عمارتها والحياة الاجتماعية فيها بصراعاتها القبلية والأمنية وبعاداتها وتأثيرها في الوافدين إليها، ثم يتسع الفضاء ليمتد إلى صنعاء والرقة في الشمال السوري وأم درمان ولندن والقاهرة.

الأحداث التي وقعت في الأيام السبعة الأولى أحداث بسيطة لا تخرج عما يحدث بين مجموعة من الناس مختلفي البيئة والطباع قدِّر لهم أن يعيشوا في مكان واحد، لكن الأحداث الغنية هي الأحداث التي استرجعتها ذاكرة البطلين.

وقد جاءت لغة القص بضمير المتكلم على لسان الراوي حمزة بطل القصة، كأنه كان يبحث عن الند والمكافئ الفكري فوجده عند القادم الجديد، ويبدو لنا وكأنه يريد أن يُعرّف نفسه لنفسه من خلال بوحه ومن خلال إصغاء الآخر لهذا البوح ف "سيد" رجل غير عادي مثقف ومتذوق للفن من الدرجة الرفيعة.

ينفتح بئر الذاكرة عند حمزة على طفولته، تبدو لنا ناحية "مريبط" القريبة من

الرقة ونهر الفرات فيسترجع ذكرى السباحة فيه والمدرسة والأصدقاء والحكاية الشعبية عن الهامية التي تخرج من النهر تمشّط شعرها وتأكل الأولاد الصغار، والتل الأثري الذي ينقب به الخبراء الأجانب، المغارة الواقعة في التل التي دخلها عبد الكافي بحثاً عن لقية ثمينة ففقد حياته فيها، جرأة دوّاس الليل في اقتحام المغارة وقتل الضبع، سجن الأب بتهمة سياسية والجرح الذي تركه في النفس مشهد الاعتقال، الأثر السلبي الذي تركه السجن في حياة الأب والعائلة، موت الشقيق ثم الصديق، قصص الحب التي عاشها الراوي.

أما "سيد" فقد كانت أحداث حياته أغنى بحكم سنواته الثلاث والخمسين، يتحدث عن فتوته في أم درمان وعن حب ابنة عمه عائشة له وطموح أبيه الذي ترقى في مدارج الوظيفة حتى أصبح وكيل وزارة الخارجية وهو يريد لابنه أن يغدو وزيراً للزراعة فيرسله إلى "لندن" ليدرس هناك ولكنه في السنة الأخيرة كاد يضيع فقد تعرّف إلى فتاة إنجليزية من أصل ايرلندي جعلته يدمن الجنس والمخدرات.. ثأر ابن عمه له وقتله الفتاة، ثم عودته إلى "أم درمان" وزواجه من عائشة وولادة ابنه "جمّار القلب"، رحيله إلى مصر للعمل وسجنه بتهمة تزوير الآثار، عودته إلى السودان ثم مجيئه إلى اليمن واكتشاف المرض الخبيث في دماغه والذي لن يمهله إلا شهوراً.

أما باقي الشخصيات الحاضرة خلال الأيام الثمانية فهم أصدقاء حمزة، زياد أستاذ التاريخ عصبي المزاج طيب القلب، العاشق الخالد ل "حسنة" حبيبته التي ضاعت منه نتيجة وشاية كاذبة والذي يذكر بالعشاق العذريين، وممدوح أبو طلال أستاذ الفلسفة وصاحب براكية "الأطلال" الذي ترك زوجته وأولاده في سورية وجاء يدرّس في اليمن، ويزيد دخله بافتتاح بقالية، ومحمد النبطي والدكتور فيصل، تقابلهم جماعة الأنانية والمصالح، يتزعمها عبد السميع الذي يدّعي التدين وقد سمّى نفسه الشيخ عبدو لما لمشايخ الدين وللمشايخ القبليين من مكانة في اليمن.

من خارج السكن نتعرف إلى الأستاذ أحمد مدير المعهد وعائلته وإلى حمزة الشيباني وعائلته ومن خلال هذه العائلة نتعرف إلى اليمن الحديثة يمن العلم والثقافة والفن، فرب العائلة صحفي وزوجته خريجة هندسة ديكور من القاهرة وابنته غزالة مدرسة لغة إنجليزية، وقد نشأ بينها وبين الراوي استلطاف كاد يؤدي إلى الحب، لكن انتقاله إلى صنعاء أنهى هذه القصة.

وقد جاءت لغة القص بضمير المتكلم، ولئن كان الراوي هو "حمزة" فقد تناوب على القص معه سيد وبعد أن روى كل لصاحبه ذكرياته ببوح جميل أقرب ما يكون إلى "اقتلاع حشائش الروح" كان الحديث الممتع عن الفن والتاريخ والأدب والميثيولوجيا والمرأة والموت، موضوعات فكرية متعددة طرحتها الرواية دون أن نحس ثقل التنظير فيها.

من الصفحة الأولى نرى أنفسنا أمام فنان يرسم لنا صورة المدرس القادم الذي سيشاطره الغرفة "بريق عينيه أرغمني على رفع رأسي لتأمل وجهه المنحوت بعناية إلهية لا ترقى إليها يد مخلوق، ما كان لأحد أن يجاوز طوله الفارع وضخامة جسده كمارد قُدَّ من ليل.. نزلت عن السرير مقترباً منه، وقف مرحباً بي، رفعت رأسي لأحدثه وأرى تقاسيم وجهه ولون الزيتون في عينيه" ويروح يرسم ملامح القادم على ورق من ضباب الذاكرة" وهي عادة قديمة منذ الطفولة أمارسها كلما لمحت وجهاً نبيلاً أو وجهاً غريباً مدثراً بالحلم أرسمه في مخيلتي خشية ألا أراه ثانية "وتوالي المفردات التي تشي بأن الراوي فنان، اللوحة والحامل وقلم الفحم ومساقط الضوء وتناوب النور والظلمة القادمين من النافذة، وذكريات تدريس الرسم والمرسم وزواره في الرقة والحديث عن حالة الخلق لحظة الرسم.

أما لغة الرواية فهي شعر صاف امتزج

فيه نبض القلب بجمال الكلمة والصورة سواءً أكان ذلك في السرد أم في الحوار أم في الوصف وخاصة وصف الجمال الأنثوي أو في رسم المشهديات لقد زرع في خيالنا صورة رائعة لجمال المرأة السمراء، جمع فيها طول القامة إلى طول الشعر وغزارته إلى نقاء البشرة إلى طيب الرائحة فهي "امرأة من نخيل وعسل" ويروح يفصّل ملامح الجمال "عيناها سمكتان ما تركتا للشط مكاناً، يتوسطهما جمان بلون العقيق الأخضر، ما زالت تحتفظ بجديلتها تهزج فوق ظهرها.. حلتها كاملة وفردتها أمامي فكانت شلالاً من الرذاذ والعطر والليل".

حتى الحوار لا يخلو من الشعر فعندما يكتشف سيد ضيق عرفه حمزة يبدو عليه الضيق فيبادره حمزة:

- الغرفة كما البحر، لا يضيره كثرة السفن.
- حمزة الله يهديك. أي بحر وأي سفن؟ الغرفة ما هي طايقة موجة واحدة.
- من حق السفان أن يختار شاطئاً يليق به، اعتبر الغرفة منذ الآن مرساك.

لغة الشعر هذه تحلّق في رسم المشهديات المؤثرة، بعضها ينبض بالنبل، وبعضها يفيض بالقسوة، وبعضها يجرح القلب بحزنه، وستبقى اللحظات الأخيرة من حياة سيد عالقة بالذهن تذكر بغدر الموت وانسحاق الإنسان أمامه.

والشعرية عند الكاتب لا تقتصر على الأسلوب بل تمتد إلى كل مكونات الرواية من أحداث وشخصيات فأصدقاء الراوي ممدوح ومحمد النبطي والدكتور فيصل شعراء وجلسات الثقافة والمثاقفة التي تعقد كل خميس أمام براكية "الأطلال" غالباً ما يكون الشعر محورها، وفي الشعر نستعيد الشعر الجاهلي مع الفارعة الشيبانية ونستمع إلى الشعر النبطي والبدوي وصولاً إلى الشعر الشجي المغنى بأصوات أهل الجزيرة والعراق، والأشعار لا تأتي اعتباطاً وإنما تأتي ضمن منظور فكري ففي معارضة المقولة المبتذلة "من تزوج أمي سميته عمي" يورد أبياتاً للشاعر الرقي البدوي سليمان المانع:

ما دام ينبت سنابل وجه أمي

ما يوصل الجوع لو حاول

واللي يبيها: حرام إن قلت يا

لضرب رصاصة بعيني وأقطع

لقد طرحت الرواية موضوعات وقضايا متعددة لعل أبرزها التاريخ والثقافة:

كان للتاريخ حضوره القوي الواضح، أحياناً يأتي كتذكير بما جرى كما في الحديث عن نشوء الدولة الحمدانية وغالب الأحيان يأتي من خلال اندماجه بالأحداث حيث يغدو حاملاً للحاضر وليس عالة عليه.

حمزة لا ينسى أنه سليل الحمدانيين وزهو دولتهم والحمداني هي نسبته وهو الاسم الذي يناديه به أصدقاؤه، ولكن هذا الإرث العظيم لم يعد يملك منه "إلا جرحاً في التاريخ لما يندمل وإلا دماً اختلط بدماء كثيرة - هو درس في التاريخ -"، وهو إذ يستحضر أجداده تاريخاً ليؤصل انتماءه فإن التاريخ يعبق في ثنايا الرواية، فاليمن في الذاكرة العربية هي موطن العرب القحطانيين، ومنها انطلقت أولى الهجرات العربية بعد انهيار سد مأرب، وتأتي الرواية لتسرد لنا وقائع هجرة معاكسة هي هجرة المدرسين العرب إلى اليمن بعد انهيارات كثيرة حدثت في الوطن العربي، فقدموا من سورية والأردن ومصر وليبيا والسودان، في سكن حوث يلتقون فيأتلفون ويختلفون لا باختلاف الجنسيات ولكن بائتلاف الروح.

في أروقة مديرية التربية في صنعاء يلتقي بطل الرواية بمدرسة شابة تستعير قلمه لتملأ استمارة طلب تعيين لها فيتعرف إلى والدها فإذا بالراوي حمزة الحمداني في مواجهة حمزة الشيباني ليكشفا للقارئ أن بني شيبان تغالبة وبني حمدان تغالبة فالجد واحد،

ويكون التنادي بينهما "يا ابن العم" وبينهما تنشأ صداقة لم تقم على أساس التعصب القبلي ولكن على أساس السوية الثقافية الواحدة.

ولئن كانت قربى الدم المفترضة هي التي جمعت بين الحمزتين فإن قرابة أقوى ستجمع بين حمزة السوري وسيد السوداني إنها قرابة الفكر والقومية، حمزة يرى في سيد تحقيقاً لفكرة الوطن العربي الواحد الذي يجمع العربي الآسيوي إلى العربي الأفريقي، فعندما يرفض المدرسون ـ مختلفو الجنسية ـ الذين يسكن كل منهم في غرفة متسعة أن يستقبل القادم الجديد يرحب به حمزة في غرفته الضيقة لأن "شواطئ الشام تسع لسفن كل الأحبة"، مرجعيته في ذلك أنه تربى في كنف أب ناصري.

والتاريخ يطل حتى في وقائع الحياة اليومية، فعندما يأتي سيد إلى السكن يساعده ثلاثة صبية يمنيين في نقل عفشه إلى غرفة حمزة، وعندما يسأل سيد أحدهم عن اسمه يقول: عبيدة ذو كراع فيطلق عليه لقباً أجمل وقعاً في السمع ويسميه عبيدة أبو جرّاح مذكراً بالصحابي الجليل أبو عبيدة بن الجرّاح.

وحتى في لحظات الغضب يُستحضر التاريخ، فعندما يستثير زياد حفيظة الشيخ عبدو ينابذه الشيخ بلقب "زياد بن أبيه".

أما ابن عم سيد واسمه "سالم" فيلتصق به اسم الزير سالم ثم يسقط اسمه الحقيقي ليصبح الزير مستنهضاً من التراث قصة الزير وانتقامه من ابن عمه جسّاس لمقتل أخيه كليب، أما في الرواية فإن الزير يقوم بالدور المعاكس، إذ ينتقم لابن عمه سيد من الفتاة التي قتلته قتلاً معنوياً وكادت تقضي عليه.

أما السمة الأبرز للرواية فهي الحضور الباذخ للثقافة والمثاقفة تظنهما في البداية استعراضاً ولكنهما تتخللان الرواية كما الماء يتخلل الواحة، حمزة فنان وقارئ ممتاز وكاتب، وسيد مدرس لغة إنجليزية وقد عمل في لندن وفي القاهرة مترجماً وكاتب مقالات نقدية.

عندما يرى حمزة سيد أول مرة يحس أن ملامح القادم ليست غريبة عنه "شعرت أنها تسكن ذاكرتي لا أدري كيف ومتى؟ ربما في رواية ما "وتتبادر إلى الذهن رواية الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال ويروح حمزة يقارن بين شخصية بطل رواية الهجرة وبين وقائع حياة سيد فكلاهما رحل من السودان إلى لندن وكلاهما وقع أسير الجنس وإن اختلفت الدوافع والنهايات. يروح حمزة وسيد يتراشقان وداً وثقافة رموزاً ومثيولوجيا، فيحضر المتصوف الإسلامي النفري والكاتب الإسباني سرفانتس وأدباء عرب مثل الهادي آدم الشاعر السوداني صاحب قصيدة أغداً ألقاك التي غنتها أم كلثوم، ويحضر ـ رغم غياب اسمه ـ عبد السلام العجيلي وغسان كنفاني ووليد معماري وسنية صالح ولويس عوض والفنان رمسيس يونان، وتحضر الرموز المشرقية انكيدو وجلجامش أما الرموز الأكثر حضوراً فهي الرموز اليونانية حصان طروادة وأوليس وبنيلوب وتليماك أما أسطورة الميدوزا فقد قادت إلى الحديث عن الموت وفلسفته اللذين تسيّدا الرواية.

الميدوزا كما جاء في أساطير اليونان كانت "أجمل امرأة في أثينا وكانت تياهة بشعرها الطويل تفتن به عقول الشباب فعاقبتها الربة أثينا على غرورها وحوّلت شعرها إلى أفاع ومسختها صورة بشعة تلقي الرعب في القلوب بوجهها الكالح وأسنانها الكبيرة، أما نظرتها فكانت تحيل من ينظر إليها إلى حجر، وكانت صورتها تزين درع "أثينا" وبها تمكنت من هزيمة أعدائها". ميدوزا هذه التي يطلب حمزة من طالبته ذات الشعر الجميل أن ترسم مشروع تخرجها على اللوح أمام الطلاب فترسم صورة الميدوزا، نرى الصورة نفسها مرسومة على اللحاف الذي فرشه سيد على سريره، ونعرف أن هذا اللحاف كان هدية قدّمها خبير يوناني لوالد سيد فأصبح غطاء الوالد وتذكيراً له بالموت، يحزمه كل يوم

استعداداً للرحيل، ويورثه لابنه مع وصيته بألا ينسى أن يحزم لحافه وفراشه كل يوم وأن يهيئ نفسه لملاقاة قدره ـ موته ـ.

وعندما يسأله حمزة لماذا تفعل ذلك؟ يقول لا أريد لأحد أن يلّم أغراضي بعدي أو يوضب لحافي بعد موتي، فيعاود سؤاله: تقصد بمجرد خروجك تتوقع أن تحصل لك مصيبة؟ أو يقتلك شخص ما؟ فيجيب: هو ذاك.

وحسب فلسفة الموت لديه يظن أنه إن نسي يوماً ربط لحافه وخرج فإن الموت غير مقارب منه ولن يطاله بموجب اتفاقية عقدها معه، ولكن للسخرية فإن سيد يموت في اليوم الذي لم يحزم فيه فراشه ولحافه، لا يموت من مرضه الذي حاول بكبرياء أن يخفيه، بل تقتله رصاصة طائشة خلال مواجهة بين المهربين ورجال الشرطة.

ولئن كان اللحاف هو رمز الموت وانتظاره فإن إحراقه يعني الخلاص من هذه العقلية، فاللحاف الذي جاء إرثاً من والد سيد لسيد قد انتقل إلى "جمَّار القلب" بن سيد الذي جاء إلى اليمن مدرساً، فبدا وكأن التاريخ يعيد نفسه، لكن الأم "عائشة"، هذه المرأة المملوءة حياة بما هو دلالة اسمها، الذي هو نقيض للموت ـ إلى زمن نسبي ـ والمملوءة حباً فقد أحبت سيد وكتبت له رسائل الغرام وهي في الثامنة من عمرها تصرّ رغم حبها لسيد على إحراق لحافه "فقد آن الأوان لأن تنتهي أكذوبة اللحاف وأكذوبة الميدوزا في أعماق الجحيم"، وبحضور حمزة صديق سيد وشاهد لحظاته الأخيرة، وفي الموقع الذي قتل فيه سيد تُحرق الميدوزا في جو أقرب ما يكون إلى الأسطورة" كان يوماً قائظاً شهدته حوث غطى صراخ الميدوزا صدر السماء وتصاعد معه الدخان ونباح الكلاب".

قضية أخرى طرحتها الرواية وهي العلاقة مع الغرب ممثلاً في سونيا الفتاة الايرلندية التي التقاها سيد في لندن فهي جميلة وقارئة ممتازة تناقشه فيما تقرأ وتساكنه ولكن دون أن تقيم علاقة معه، فتنته بجمالها وأثارت جنونه بتمنعها وطلبت الزواج منه واستنزفته جسدياً ومادياً، ورمت في طريقه صديقاً لها يقرضه المال ثم أصبح هذا الصديق سيفاً مصلتاً على رقبته يطالبه دوماً بديونه، وبالغت في إيذائه حتى أدخل مصحة العلاج النفسي، يلتقيها الزير في الجامعة بصحبة صديقها فيحاول أن يتحدث معها لكنها ترفع يدها لتضربه فيصفعها على وجهها ويهرب صديقها ليتصل بأمن الجامعة.. يسحلها الزير من شعرها حتى باب الكلية أمام كل الطلبة الأجانب، الطلاب الإنجليز راحوا يصفقون ويشجعون "قاتل أسود ـ آ ـ آ عربي متوحش ـ أووه ـ أوو "ما كان يريد الزير للأمر أن يتجاوز الضرب والتهديد ولكن تجمع الطلاب ونشيدهم الاستفزازي ألهب الحقد الدفين في أعماقه لكل ما ارتبط في ذهنه عن الاستعمار والغزاة، وسط هذا اللهيب المستفز من الصراخ والتصفيق والشتائم نهضت وأخرجت مسدساً من حقيبتها ثم شتمته وبصقت في وجهه فضربها على يدها فوقع المسدس ثم صفعها صفعة قوية أوقعتها على رأسها بعنف على حرف الدرج فأغمي عليها.

ما يلفت النظر هو موقف الطلاب الحاضرين مما جرى أمامهم فلا أحد منهم تدّخل للفصل بين الزميلين المتخاصمين ولم يكتفوا بالوقوف على الحياد بل إن الإنجليز منهم كانوا متحمسين ليصل الصراع إلى أقصى درجات العنف، وكأنهم في حلبة مصارعة للثيران، ويتعالى هتافهم بأمنيتهم الخبيئة بالانتقام من الايرلنديين على يد من يكرهونهم أكثر وهم العرب، تموت الفتاة نتيجة نزف في دماغها ويسجن سالم ويقوم السجناء الايرلنديون بتصفيته بتجاهل تام من إدارة السجن، بينما الصحف الإنجليزية تبرز الحادثة بمانشيتات عريضة، والأكثر حقداً تكتب "أفريقي يغتال الحضارة بسكين البداوة والتخلف".

هل كانت الرواية شعراً وتاريخاً وثقافة فقط؟ لقد كانت كل ذلك ولكن بالدرجة الأولى كانت رواية حياة تباينت فيها الأخلاق

والطباع، وامتزجت فيها أجواء الحزن وأجواء الفكاهة.

فرغم الحزن الذي تجلى في الرواية لموت أحبة وأصدقاء فقد ظهرت فيها روح الدعابة وتناثرت المواقف الكوميدية لتلطف من الحس المأساوي فيها، وكان زياد بطلاً لمعظمها، فلا ننساه وهو ماثل أمام لجنة فحص المدرسين للقبول في إعارة اليمن وأحد الفاحصين يطلب منه أن يقرأ سورة الإخلاص وهو يجاهد ليتذكرها وحمزة يتلوها أمام فاحص آخر ليذكره بها ولكن عبثاً فيعجب الفاحص كيف أن رجلاً في الأربعين لا يحفظ هذه السورة، ولكن عندما يخرج زياد يعرف أن سورة الإخلاص هي نفسها "قل هو الله أحد" التي يحفظها جيداً وهي السورة الأولى التي يعلمها المسلمون لأولادهم الصغار.

وتمتزج المأساة بالملهاة لتظهر الفكاهة السوداء عبر حادثة وقعت خلال إحدى الحروب القبلية فقد قتل فيها عن طريق الخطأ مدرس مصري فطالبت القرية التي قُتل منها المدرس أن تقتص من القرية المعتدية بقتل مدرس مصري منها بدل المدرس القتيل!

هناك بعض الملاحظات على الرواية:

الأولى هي: الموقف من التاريخ، فنحن لم نعش العصور الماضية وبالتالي فنحن لا نملك المعرفة اليقينية بأحداثه وشخصياته، وبالتالي لا نستطيع أن نظلم هذه الشخصيات من خلال كتابات بعض المغرضين.

الثانية هي: الزواج غير المتكافئ الذي تم بين غزالة وممدوح أبو طلال، فقد كان بينها وبين حمزة بداية حب، فكيف لها وهي المتعلمة ابنة الصحفي ومهندسة الديكور أن تتزوج ممدوح وهي تعلم أنه متزوج ولديه أولاد وكيف لمن أحبت حمزة أن تتزوج ممدوح؟ فهل تزوجته لأنه صديق حمزة فهي تريد أن تتذكر الحبيب من خلال الصديق؟ ولأجله أطلقت على أولادها أسماء حمدانية سيف الدولة والحارث ـ أبا فراس ـ وحمزة مورية اسم من أحبت باسم أبيها؟

الثالثة: المبالغة في ردود أفعال زياد تجاه الآخرين، صحيح أنه عصبي، وصحيح أنه أحياناً يثور من أجل الحق، ولكن هذا لا يعطيه الحق بأن يلحق الإهانة بالآخرين فللناس كرامتهم ولا يمكن أن يسكتوا عن الإهانة.

الرابعة: التلميح بأن زياداً لم يكن عصبياً ولكنه اكتسب هذه العصبية نتيجة حادثة وقعت معه في حرب ال ١٩٧٣، وتضن الرواية بإيضاح هذا الحدث مع أنه قد منح وسام الشجاعة من الدرجة الأولى في هذه الحرب، فهل إغفال ما حدث نوع من السهو أم هو المسكوت عنه الذي يلمّح إليه تلميحاً، ويكتفي زياد بهذه الصيحة يطلقها كلما شعر بالقهر "الله يا هالوطن شمسوي بيا الله"؟

تبقى رواية "اللحاف" من الروايات التي تحفر عميقاً في القلب والذاكرة، وتنبئ عن أديب متميز سيكون له مكانة عالية بين الروائيين في سورية.

q q

التأريخ للقدس في الرواية

حسن إبراهيم الناصر

القدس مدينة الله على الأرض، مدينة المحبة، عطر الشرق، بوابة الإسراء والمعراج، مسار الجلجة ودرب الآلام.. القدس مدينة التاريخ الذي لا يهدأ، جغرافية المعجزات ومنارة الحائرين، يبوس المحبة وأيقونة السلام، وبما أن الرواية عالم متكامل من البناء الإبداعي.. ثم الفن واللغة المعبرة التي تحمل رؤية الأديب إلى المتلقي. بين أيدينا رواية استطاعت أن تحتوي تفاصيل علينا أن نعرفها ونحافظ عليها.. للمدينة المقدسة "مدينة الله" بالقدر الذي كسرت فيه حواجز المنفى، وهدمت جدران الاحتلال، وتماشت مع مشاعر الراوي، للوصول إلى منهجية لغوية تعبر عن خلجات قلبه وبيان فكره، وتعلقه في هذه المدينة التي تشكل حجر الأساس في إبداعه، الروائي يوظف اللغة كمرآة تعكس معنى هذه المدينة وقيمتها التاريخية والإنسانية والحظارية، في نص يحاكي العقل والمشاعر. تكشف رواية د. حسن حميد عن رؤيا مختلفة لهذه المدينة المقدسة.. ولنغمات وترنمات أجراسها الحزينة، في مدينة الله.. فتظهر القدس كأنها فسحة ضوء لله على الأرض، كما كانت عبر التاريخ ميداناً للصراعات العالمية. استطاع الأديب تجاوز هموم المنفى وتبعاته محاوراً جغرافيتها مستغرقاً في تفاصيلها، ليكتب نصاً إبداعياً يمتاز بدلالات مهمة، لمدينة كل ما فيها يشد القارئ إليها ويدل على هويتها العربية، على الرغم من وجود الاحتلال "البغالة". الراوي مقدسي يعمل في بيت الشر ق.. ولهذا دلالته. أتقن فن الأرشفة. وهنا يذكرنا الكاتب بضرورة تواصل (الأرشفة والتوثيق) جاءته سيدة بكل هذه الرسائل المهمة التي تخدم رؤيته الفكرية، بحث عن صاحبها أو الأشخاص الذين يشكلون حراكها فلم يجدهم. من الرسائل التي كتبها فلاديمير الروسي إلى إيفان: "أكتب إليك... كم أتمنى لو أنك معي الآن في القدس كي تراها، وأنا أراها مواجهة فأشتاق إليها، وأماشيها فأحس بنأيها عني، بلاد أشبه بالعشيقة.. بلاد أشبه بتحليقات طيور الحمام.. كلما دنت منك تمنيت أنها واصلت الطيران... فالبيوت هنا أشبه بالدوالي عناقاً وتعريشاً وتآخياً وهمساً وجمالاً وهي، على الرغم من تطاولها.. دانية مثل العناقيد، وطرية كالثمار، وذات رائحة تشبه رائحة الحناء والزعفران، عتبات البيوت متشابهة مثل أولاد أسرة واحدة... كما تقول الأسطورة عن بنات القدس... إن رضابهن الحلو.. حلو لأن أمهاتهن أكلن الكثير من قرون الخروب... هنا لا تدري بأي وقت تتعالى التكبيرات الهواء. النواقيس، أصارحك بأني مدهوش، ومسحور تشعر أنك كائن أثيري... هنا في مدينة الله لا شيء يفسد المكان أو الهواء.. سوى البغالة السمان التي تعلوها الجنود السمان". بهذا الوصف

التفصيلي يكتب فلاديمير الزائر الروسي، الذي التقى "رشيدة الفلسطينية" بعد حصولها على منحة دراسية في روسيا.. عشقها وتزوجها.. فعلمته رشيدة كيف يعشق الأرض والناس، أتى إلى فلسطين بعد رحيلها عن الحياة ليصدمه الواقع.. ومن القدس كتب إلى صديقه إيفان هذه الرسائل المملوءة بالحزن والمعاناة، عن مدينة سحرته وجعلته أسير جمالها، وحزن ناسها ومآسيهم التي يواجهونها يومياً، في ظل احتلال بغيض، يمارس كل أنواع القهر، والعذاب، وأساليب التفنن بالقتل الجماعي لإرهاب المقدسيين، وتكشف الرسائل أن المحتل يعمل على تغيير جغرافية المكان محاولاً تغيير أسماء البيوت والشوارع والحارات ودور العبادة.. من أجل كسب الرأي العام العالمي "وأن الإسرائيليين" لا يهتمون إلا للقوة التي يحكمون بها أهل القدس، ويوضح فلاديمير أن الخوف يسيطر على هؤلاء البغالة.. فهم يخافون من كل شيء.. الأدب الفلسطيني، والفكر، الثقافة، التوثيق.. عيون الأطفال تخيفهم، زغاريد النساء، همهمات الشيوخ.. الحجارة والحوانيت والآثار التي تدل على حقيقة المكان.. مما يدل على سر الرسائل التي تشكل متن الرواية، ومن هنا تأتي أهمية مثل هذه الأعمال الروائية التي تؤرخ للوطن، تؤرخ للأشجار والحوانيت وأماكن العبادة والأسواق وأنواع الطعام.. تؤرخ لحزن النساء الفلسطينيات، ودورهن في تربية الأجيال والحفاظ على العادات والتقاليد، لتظهر استنتاجات غير متوقعة، وتتمايز عن أي رواية أخرى بأنها تفتح مساراً جديداً في عالم الخيال الإبداعي له دلالته.. وهذه سمة من سمات الأديب حسن حميد في رواياته.. جسر بنات يعقوب أو الوناس عطية أو أنين القصب.. دائماً يأتيك من حيث لا تتوقع.. يهدف إلى نشر الوعي ويوثق لجغرافية عصية على التحولات. في نص مفتوح على احتمالات كثيرة أهمها: التأريخ للقدس كمدينة مفتوحة لتلاقي الحضارات الإنسانية.. أي التأريخ لوطن يرفض أهله أن ينسوه أو أن يتنازلوا عنه للآخر.. الذي يفرض وجوده بالقوة والاستعلاء والمكابرة على التاريخ والجغرافية. مع أن الأديب حسن حميد عندما سألته عن سر الرواية ودلالتها.. أصرّ على أنه يؤرخ "للحزن الفلسطيني".. بعيداً عن السياسة والمصطلحات والشعارات. وأنا أرى أنه يكتب رواية وطنية بامتياز فهي: تؤرخ لكل شيء.. بل تكاد السياسة الوطنية تتفجر من نصوصها.. كسبيل الماء، ليروي العطشى والمشتاقين والثابتين على جمر انتظار العودة. كل شيء في السرد له دوره ودلالته. في وصفه للمرأة بقدر ما تشد القارئ لغته الغنية بالمفردات والتلهفات الغزلية.. حتى لكأن القارئ يشاهد الحدث ويتابع تفاصيل اللقاءات الحميمة. ينبه عن مدى أهمية كشف أقنعة تلك المرأة.. التي سحرت فلاديمير وحاولت ترويضه "السجانة سيلفا" فيقول عنها: "أراها جواري كأنها بحر بهذا الثوب النيلي الشفيف البراق الكاشف عن صدرها وذراعيها وساقيها.. فتبدو مثل اللؤلؤ". يكشف الراوي الأقنعة التي تتلبسها هذه المرأة.. قناع الجمال: الذي تحوز به فؤاد فلاديمير.. كي تحوز تفكيره. قناع الإنسانية: تركع بين يديه مسلوبة الإرادة، للتمكن من كشف نيّاته.. ومن ثم تظهر وجهها الحقيقي.. تؤدي وظيفتها بمنتهى الدقة. وما هي سوى سجانة لعينة وقاتلة، وقلبها مملوء بالحقد على مدينة الله وأهلها وكل من يقف معهم حتى ولو بعبارة أو كلمة طيبة. من الرسائل: "سيلفا امرأة كوهجة الضوء، رمح قصب، فرس أو تكاد، وجهها مصقول كالمرآة، وشعرها كثيف كغابة، وقدها طويل يتثنى على مهل كالدروب.. تبدو كأنها الهواء الرهو الذي أراح نفسي فأشرقت، وقد مست جسدي. سليفا.. قارورة مملوءة بالضوء". امرأة تبيع الهوى والجنس إلى فلاديمير الروسي، الباحث عن وجه زوجته رشيدة في تفاصيل القدس، تغريه سيلفا بعلاقة جنسية حميمة.. فتحوله من إنسان يبحث عن الحقيقة.. إلى عاشق مسلوب الإرادة، تحاول أن تجعله ألعوبة في يدها. وحين استيقظ من خدر جمالها

الفاتن وأصر على متابعة البحث عن الجمال الحقيقي لهذه المدينة.. كشفت سيلفا عن وجهها كسجانة.. وألقت به إلى السجن.. ليواجه نفس مصير أبناء مدينة الله" القدس؟ كما فعلت ليلى في الحوذي جو.. منحته جسدها كعاشقة فاتنة لعوب.. بينما هي تتجسس عليه.. ثم تستولي على فكره وذاكرته وتستولي على ثقافته وتقوم بطبع كل ما كتبه باسمها. وهذا دليل آخر يضاف إلى الهدف الذي تحتويه الرواية "مدينة الله" فيكشف الحوذي جو: أن الصهاينة يحاولون تسجيل بعض الأعمال اليدوية وبعض المنتجات الفلسطينية.. على أنها من نتاج كيانهم المزعوم.. ليظهروا للغرب أنهم أصحاب الأرض؟ وحين يحاول جو كشف الواقع.. يتهمونه بالخيانة ويلقونه في السجن. رواية تنفتح على التاريخ وتوثق لجغرافية المكان، وتعلن أن المفاتيح التي يحملها أبناء الشعب الفلسطيني في المنافي.. قناديل تضيء دروب العودة.. ولا بد من أن تكون حافزاً قوياً للأجيال التي ستأخذ المبادرة.. مهما طال زمن الانتظار. وكي لا تنسى الأجيال الطبيعة الجميلة التي تتمتع بها القدس.. أظهر الراوي تفاصيل دقيقة عن أحيائها وبيوتها وشوارعها وأماكن العبادة.. وكتب عن تفاصيل الناس الذين يعيشون فيها... منها ارتقى النبي محمد r إلى السماء، وفيها آثار آلام السيد المسيح عليه السلام.. والمسجد الأقصى وكنيسة القيامة.. عبق التاريخ، يكشف المؤلف عن الوجه الآخر للحياة التي يعيشها الشعب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، من وجهة نظر زائر روسي عشق امرأة فلسطينية "رشيدة" فدفعته لزيارة القدس ليقارن بين حكاياتها وبين الواقع المعيش، بحضور شاعر فلسطيني مقدسي عاش المعتقلات وجرب عذاباتها ومعاناتها، فتبدو رسائل فلاديمير كأنها تؤكد على تاريخ المكان وجغرافيته. وهنا يبدو دور الروائي في إظهار قوتين تتصارعان: امرأة عربية فلسطينية "رشيدة" استطاعت بالحب كسب قلب فلاديمير.. فأصبح رسولها إلى القدس، ليعيش التجربة ويكتشف معاناة الفلسطينيين وعمق أحزانهم.. وبين امرأة وظفت كل طاقاتها الجنسية الفاتنة تسخيراً لأحلامها، في وجود دولة غاصبة، تعيش على القوة والخوف هي "سيلفا" التي منحت فلاديمير جسدها.. ولكنها لم تستطع أخذ قلبه ولا فكره فأودت به إلى السجن. هذا الصراع يشكل حلقة بحث مهم في الرواية، حيث يكتشف القارئ الوجه الآخر لسيلفا البغالة. هي امرأة تختزل كل المتغيرات والتحولات التي تطرأ على القضية الفلسطينية، تغري الآخرين ليقعوا في مصيدة الجنس.. أو يواجهوا السجن والعزلة، كما تظهر معاناة الدليل صلاح مع البغالة.. ومعاناة الحوذي جو مع عشيقته ليلى "سجانة بثوب غانية" التي استولت على كتاباته ومنعت نشرها، ثم نشرتها باسمها لتطمس الحقيقة. دليلاً على محاولة هؤلاء البغالة الاستيلاء على كل شيء.. التاريخ والجغرافية.. الأدب والفكر والآثار. دلالات واضحة المعاني.

الأرض في مدينة الله تنفتح عن مقابر، وسجون، ومعتقلات، والأشجار تحولت مع هؤلاء المغتصبين "البغالة" إلى صلبان يصلبون عليها شعباً كاملاً، ويحرقون تاريخاً لا يمكن طمسه، ليؤكدوا للعالم ديمقراطية القوة والخراب، في مواجهة الحزن الفلسطيني. ينقل الأديب حسن حميد للقارئ صوراً واقعية عن الحزن الفلسطيني فيكتب: في مقهى قلندية.. يتعرف فلاديمير على صاحب المقهى أبو العبد.. ويفاجئه بأنه خريج جامعي، ويعمل في المقهى كي يستمر بالحياة فيصف لنا حزنه: "أصارحك، يا صديقي، بما أحسست، بأن الرجل يكاد يختنق أو ينفجر وأن حديثه مع الآخرين هو ما يجعله يستمر في الحياة، أو هو يجعله ينفلت من الاختناق وينجو من الانفجار ويصف البغالة: نظرت إلى الجنود يأمرون الناس بالنزول من السيارات وهم يحملون أوراقهم أو ربما هوياتهم، وراحوا يتقدمون نحو الجندي البغال الأقرب إليهم أمطرهم بهراوته ضرباً ودفعاً وصوته الناهر الشاتم

يتعالى، ورؤوس الركاب، وأكتافهم، وقاماتهم تتقاصر وتنحني كي لا تصيبهم هراوته، بينهم امرأة طويلة كيفما تحركت ضُربت راحت تولول وتصرخ وترجو.. والبغالة لا يحفلون بها، بل يضربونها أكثر... أراهم يرتمون إلى جوار بعضهم بعضاً فالأجساد فقدت الحركة وانطفأت. هممت أن اقترب منهم أن أقول للبغالة شيئاً، أسألهم عن سبب كل هذا العنف.. لكن (أبو العبد) صاحب المقهى منعني.. هذه معاناة يومية". حسن حميد يحمل هموم وطنه كرسالة تتجاوز المنافي والجغرافية.. ويريدها أن تصل للمتلقي أينما كان ولأي هوية ينتمي، صور يشعر المتلقي كأنه يراها الآن، بحيث ينقلها الراوي طرية حية بكل تفاصيلها اليومية. راوٍ لرسائل وجدها تعبّر بجدية عن تفاصيل في غاية الأهمية. فيكتب عن المجتمع الداخلي الذي يتشكل منه الكيان العنصري الصهيوني فيصفه: "مجتمع يحاصره الخوف من الآخر.. ويعيش هاجس الأمن، يؤمن بأن القوة طريق وحيد ليستمر وجوده على هذه الأرض التي ترفضه". مجتمع منفلت ومنحل من القيم والعادات والأخلاق يسخر كل شيء في سبيل خدمة البقاء.. النساء والمال والإعلام.. والبغالة الذين يخربون ويسجنون ويعذبون ويقتلون ويدمرون الحياة في فلسطين، ويحاولون تغيير الملامح والوجوه والأسماء، فينالون حظوة كبيرة ومميزة عند الغرب: فهم يملكون الإعلام والمال، ويسيطرون على وسائل فضائية يحاكون العالم: عن ميراثهم الشرعي بأرض الميعاد "حكماء صهيون" مؤمنون بأن القوة تمنحهم صيغة الاستمرار والسيطرة على المكان والتاريخ بحسب رأيهم. الرواية لا تحاول فرض رؤية معينة أو تتجه إلى التاريخ المجاني.. فهي تحمل بعدين أساسيين، تستنهض الفكر.. وتوقظ الوعي. في رؤية إبداعية تردم الهوة الفاجعة بين الواقع والسياسة، كما يدعي منظرو السلام الموهوم المؤمنون بإمكانية التعايش مع هذا الكيان. لكن الراوي لديه ما يقوله:

(أن هذه الأمة العربية وفي مقدمهم الفلسطينيون يختزنون حزنهم، فلا بد أن ينفجر هذا الحزن غضباً عارماً، يحول حياة هؤلاء البغالة إلى جحيماً). وكي يعرف العالم أن فلسطين قضية ليست عابرة أو طارئة.. بل هي وطن للعرب.. يؤكد الروائي حسن حميد حقيقة أصحاب الأرض الفلسطينيين، فيكتب عن أحزانهم وعذاباتهم وأوجاعهم.. وتفاصيل حياتهم اليومية، تلك المعاناة التي تبدأ مع حواجز البغالة وتنتهي في أقبية السجون على لسان شخصيات السرد.. الدليل صلاح والدليل غازي.. وعارف الياسين السجين المثقف.. والشاعر ماجد أبو غوش ورشيدة وصاحب المقهى "أبو العبد"... "هنا لا شيء يفسد المكان أو الهواء أو الصفاء سوى هذه البغال السمان التي يعتليها الجنود السمان الثقال، وقد اعتلتهم خوذ الحديد الشاحبة، يهزون أيديهم بهراواتهم الغليظة... لا شيء حولهم أو قربهم سوى الكلاب". هذه الرسائل التي تكشف عن جمر الأحزان الفلسطينية والتي لا تزال متوقدة.. وعن ذاكرة ترفض النسيان، لم تستطع آلة الزمن محوها أو إطفاء جذوتها، وعلى الرغم من الكم الهائل من الركام الذي شكل جداراً فاصلاً بين الداخل والخارج.. ظل الحزن في ذاكرة الراوي حياً، متيقظاً، ندياً، كأن المتلقي يتلمسه فيمشي مع الراوي إلى حيث يتعرف إلى الأمكنة: الأقصى المبارك.. كنيسة القيامة فيصفها: "تبدو كنيسة القيامة وتبدو البيوت من حولها مثل الأكف وهي تحتضنها، هل هي ذي جهتها الجنوبية، فضاء شاسع، حدائق ندآهة، وحوضات ماء، وطيور حمام لا يعد ولا يحصى عديدها، حين تطير تغلق الواجهة بأجنحتها ورفرفاتها الخافقة، وهاهي القبة العالية، الضوء ينيرها فيسيل على نوافذها، وأقواسها الحجرية، والعتبات، قناطر متداخلة ومتتالية... هاهي ذي المحال تبدو أكثر فأكثر: نساجون، وصانعو خزف، وجرار، وصوف، وصلبان، وخرز، وسروج خيل، وقناديل، وفوانيس، وشمع...". هذه التفاصيل ليست للسرد المجاني.. بل هي توثيق

بكل معنى الكلمة، فهي تنبع من حاضر الإنسان وماضيه ومستقبله.. الإنسان الفلسطيني، الذي بنى وعمر وزرع وعانى وناضل ومازال صامداً بحزنه ليبقى مهما اشتد الحصار والجوع والعذاب. يجول الراوي في فضاءات وشوارعها مدينة الله ليتعرف إليها أكثر.. ويتعرف إلى المعذبين في سجون البغالة، هؤلاء الذين يعيشون المعاناة ويدفعون حياتهم ثمناً لعشق فلسطين، وتراب مدينة الله القدس.. من الرسائل: "تعرف جيداً أني مفتون بالقدس مكاناً، وتاريخاً، ومعتقداً، ومعنى، لهذا، وقبل أن أهم بزيارتها مغادراً مدينتي سان بطرسبورغ.. ذهبت إليك، وأنت المؤرخ السياسي، ورجل الفكر، وأستاذي باللغة العربية". أول مرة أقرأ رواية تؤرخ لحزن شعب بهذا الشكل.. هناك روايات تؤرخ للمكان والزمان وللإنسان للعشق وللجنس.. ولكن أن يكون الراوي حريصاً على كشف هوية الحزن الفلسطيني ذي الصبغة الفارقة في عالم الحزن.. والذي لا مثيل له على امتداد التاريخ الإنساني. شعب لا ينسى.. ولا يمكن أن ينسى آلامه منذ تفجرت آلام السيد المسيح عليه السلام.. بأيدي هؤلاء القتلة.. البغالة الذين يتكاثرون على حواجز التفتيش وفي الطرقات والدروب الوعرة وفي المنحنيات وعلى بوابات المدن الحالمة بالفرح. الذين يحاولون محو الذاكرة الفلسطينية من مضمونها وتاريخها، ويدمرون البيوت أو يغتصبونها ويشردون أهلها.. ويمنعون الآخرين من الوصول إليها، ليتراكم فوقها غبار الزمن، فتتيبس أغصانها الممتدة من البيوت إلى البيوت، ومن الدروب إلى الدروب، من الكبار إلى الصغار، جيل يسلم حزنه للجيل القادم.. كما يتناوبون على حمل مفاتيح البيوت والدور، التي كانت تضج بحيويتهم وفرحهم وحزنهم لتستمر القضية مهما طال زمن الانتظار. يبدو أن الراوي حذر ومتفهم للأشياء التي لا تخطر على بال الآخرين، فأن تؤرخ للمكان أو الإنسان أصبحت قضايا معروفة ومتداولة في الإبداع الأدبي.. ولكن أن تجعل في الحزن دلالة في سرد روائي يحمل تفاصيل جغرافية الأمكنة، بكل ما يشتق عنها من تفرعات جدلية، تخرج الخبء والمشاعر الدفينة والهمهمات الفاجعة إلى العلن. تلاحق الراوي إلى أقبية السجون فتشعر كأنك سجين مثله تحس بالألم. وحين يصف المكان تشعر كأنك تمشي معه.. تشم رائحة الزعفران والريحان.. وحين يكتب عن تفاصيل لقاءات سليفا مع فلاديمير.. يشعر القارئ كأنه يشاهد فيلماً سينمائياً.. راوٍ يؤرخ للذاكرة. لكشف عمق الحزن الفلسطيني وتجذره، الذي يشبه أشجار البلوط والسنديان والمسجد الأقصى وكنيسة القيامة، والكنيسة الكاثوليكية والحرم الإبراهيمي.. ومدن وقرى فلسطين كافة. يشبه أجراس الكنائس الحزينة، ورنات الوجع الخارجة كصرخات الموت.. وليست بموت، في كل بيت فلسطيني صورة لشهيد كما يوجد صورة لمدينة الله.. مدينة المدائن "القدس"، فيظهر حزن تفاصيلها بأبوابها السبعة وجبالها الحانية عليها كأم لحظة وداع.. بشوارعها العتيقة وبيوتها القديمة قدم التاريخ.. بحكايات النساء المقدسيات.. مع وجود كل هذا القهر الموزع على تفاصيلها. من النص: "وقال لنا صلاح وهو يعمل دليلاً للسياح الأجانب الذين يحاولون كشف حقيقة هذه المدينة.. فيتعرض للضرب والعذاب من قبل هؤلاء البغالة، لأنه يعمل بحسب ضميره ابن هذه المدينة.. وهذا ما يدفع البغالة المحتلين لضربه، ومحاولة منعه من مزاولة المهنة فيقول: أني مهموم بالتاريخ، والآثار، والحفريات، وأنني من أبناء مدينة القدس أعيش هنا منذ أربعة عشر جداً، فالقدس تقع في قلب فلسطين كمكان، كما تقع فلسطين في قلب فلسطين كمشكلة، ترتفع عن سطح البحر ٧٥٠م. وأضاف صلاح: ارتبطت المدينة بأسماء أنبياء وأعلام وأولياء صالحين... فهي أهم مكان بالعالم يضم أكبر عدد من رفات الأنبياء وكانت مسرحاً للتقاتل والحروب، ويقول أهل الجغرافية أنها مركز الكرة الأرضية.. لا سلام بالمدينة ولا اطمئنان

منذ سنوات الاحتلال: تتعرض للقهر والاغتصاب والتزوير والهدم والتجريف والتغيير والأذى، والمنع والتهجير، والظلم والتهديد، وهي مدينة مقامة على جبال.. جبل موريا ويعني جبل المختار وعليه المسجد الأقصى.. وأن أبواب القدس سبعة لا تستطيع الوقوف عندها، وكذلك زوايا القدس الدينية، وأروقتها، إنها أكثر من مئة مكان أثري لكل منها أهميته وقدسيته". هذه الدلالة الواضحة البيان للتأريخ الروائي.. وليس استحضار التاريخ لمجرد الارتكاز عليه هرباً من الرقيب. نقل الصورة وبثها عبر السرد كي يتلقاها القارئ.. كما تفعل الفضائيات بنقل الصورة للمشاهد. تمشي مع الأديب حسن حميد يأخذ بيدك إلى جغرافية فلسطين، كأنه دليل خبير بآثارها وعالم ببواطن كل شيء.. المكان والإنسان.. والدور، والحقول وأشجار البلوط والسنديان والزيتون. يكتب عن الفرح الموشى بالعتب.. عن الحزن الغارق بالمكان، والمرسوم كالوشم على الوجوه وعتبات البيوت.. والمآذن وأجراس الكنائس والأديرة.. وعلى جبهة الشمس التي تطالع على صباحات فلسطين في "مدينة الله القدس" فتلقي تحيتها على السيد الجليل الذي لاحق الراوي مسار آلامه من الخليل إلى كنيسة القيامة. من النص: قال الحوذي جو: "من هنا، من هذا المدخل تقدم سيدنا، أترى ضيقه، تقدم وعلى كتفه صليبه، انظر إلى الحيطان، هذه الدوائر المرسومة، علامات تشير إلى اصطدام الصليب بالحيطان، انظر، هنا وهنا.. وأضاف: سترى هنا، قرب شجرة البلوط الخرافية، سترى ركعة سيدنا الأولى.. سترى بقعة الدم الذي نزفته ركبتاه..". محاولة جادة ومتمكنة للتأريخ فتظهر مدينة الله ملتقى للحضارات والرسالات السماوية.. وللمشاعر الإنسانية، لتصبح دليلاً احترافياً موثقاً، على أحقية المقدسيين أصحاب البيوت والحجارة والزيتون الذين يرفضون أن يتركوا كل هذا الحزن للغرباء "البغالة السمان" الذين يحاولون قهر أصحاب الجغرافية والتاريخ واللغة بالقوة.

بينما هم: يرتعبون خوفاً من نسمة الهواء ومن أي حركة تصدر عن أبناء الأرض. لهذا يصوبون بنادقهم على رؤوس الأطفال.. لقتل العقل ومحاولتهم الفاشلة في خلق جيل يلهو عن الحقيقة، وينصرف إلى ما يعتقدون من أنهم استطاعوا اختراق الذاكرة العربية. يكاد الراوي أن يجعل من الحجارة والبيوت واللوحات الرخامية والزيتية المعلقة على جدران كنيسة القيامة، والأشجار والرمل والسجون والمعتقلات والزنزانات والمقاهي والأسواق والدروب الموشاة بالحزن أن تنطق لتروي قصصاً لم يسمع بها أحد من قبل. فيتعرف المتلقي إلى مدى عمق هذا الحزن الفلسطيني وأهميته للتواصل.. إلى يوم ينبلج فجر الحرية.. وتتكشف الرؤية لمدينة الله. من النص: "نقف أمام شجرة بلوط كبيرة جداً، لها جذع ضخم مشقق لم أر في حياتي جذع شجرة يشابهه، شجرة يكاد البصر لا يلحق بامتدادات أغصانها التي تتجاوز البيوت، والدروب إلى الدروب، أحاول أن أدرك علوها فلا أستطيع لأنها خيمت فوقنا تماماً، مجموعة من الناس، نساء ورجال وأطفال.. جلسوا حول جذعها يستريحون، ويأكلون، ويشربون، ويتحدثون، وينتظرون، يهمهم الدليل غازي بأن الشجرة معمرة، لا أحد يعرف مقدار عمرها، يقال إنها من زمن النبي إبراهيم وأنه هو من زرعها". رسائل بين صديقين تنفتح عن سفر جديد في كتابة الرواية. رؤية الإبداع في البناء الفني للسرد للدلالة التي تومئ إليها وترمز للفكرة التي تريد توصيلها للمتلقي.. فتح جديد في العالم الروائي كما يبدو في رواية الأديب حسن حميد "مدينة الله" فالقارئ أمام روائي يؤرخ للمكان والإنسان بأدق التفاصيل اليومية، والتي لا يمكن نسيانها وكأنه يواجه استهداف الذاكرة الفلسطينية.. فيقف في وجه الثقافة التي تحاول فرض واقع جديد مأزوم.. لا يعترف بتاريخ المكان. فتورق مدينة الله القدس وتنبعث حكايتها من جديد، من خلال نص روائي يؤرخ بالتفاصيل الدقيقة لكل شيء.. لنسمة الهواء، وحبة التراب، والحجارة

والطرقات البرية للشجر، والحيوانات، للإنسان ابن هذه الأرض الطيبة، للماء والغدران، للغة العربية التي هي ينبوع الفيض، وشعاع النور وقيمة القيم ومصدر إشراق الإبداع والفكر. فيظهر الكاتب أنه يملك ثروة غنية من مفردات اللغة العربية التي خبرها جيداً، وعرف أسرارها، وفتش في خوابيها، بحاراً يكتنز اللؤلؤ.. لتندلق محبرته بكل هذا الفيض من الإبداع المتأصل بالمكان. يؤرخ لمدينة الله.. وأرض الله: هنا مشى السيد المسيح عليه السلام.. وعانق أجراس الكنائس والفقراء.. وهنا أسرى الله برسوله محمد r لتكون رسالة الإسراء والمعراج آية للخلق أجمعين. من الرسائل يكتب فلاديمير: "لقد صرت سجيناً.. لماذا لا أدري. كنت نائماً، حيث اقتحم البغالة باب غرفتي... استيقظت مرعوباً. وكأنني كنت أنام في كابوس.. اقتادوني دون كلمة واحدة، سألتهم ماذا في الأمر؟ فلم يُجب أحد منهم.. ضابطهم الكبير دفع إليّ ورقة مكتوبة بالعبرية والإنكليزية، تخوله اعتقالي.. وحين سألت عن الحوذي جو.. كان أيضاً في السجن.. شركاء في المكان والمصير..". وهنا يظهر الكاتب البعد العالمي في مصير مدينة الله التي تتآلف فيها قلوب المفكرين، والكتاب، والأحرار، والباحثين عن العدالة والحقيقة، في رؤية فكرية تكتب رواية للتأريخ.. لهذه المدينة لتبقى حية في ضمير العالم.. ليأتي يوم طال انتظاره.

الحزن الفلسطيني.. الذي لا يشبهه حزن آخر في العالم "صورة من الحزن" يلتقي فلاديمير مع السجانة سيلفا فيجدها باردة.. على غير عادتها يسألها فتقول: "قتلوا سعدية في السجن.. قلت: سجينة. قالت سجينة. قلت ولماذا؟ قالت: لأنها لم تعترف بشيء، استخدموا معها كل الأساليب الجهنمية، الكهرباء، قلع الأظفار، الاغتصاب، الجلد، الكلاب، القطط، الديوك، الشبح على الحيطان، الكي بالنار". يكشف الكاتب كيف يكون الصمود بالحزن، والتواصل بالحزن، والتعليم بالحزن، والتكيف مع الحزن والكتابة للحزن، فالحزن جسر التواصل بين الداخل الذي يعيش تحت الاحتلال.. وبين الخارج الذي يعيش مرارة المنافي والقلق والانتظار، لهذا يحافظ "شعب المنفى" على الذاكرة والمفاتيح، تأكيداً على التأريخ للجغرافية.. للمدن والقرى، والمساجد والكنائس، والشوارع وأنواع المزروعات، والمنتجات اليدوية التي تشتهر بها مدينة الله "القدس" لتؤكد انتماءها، وتوضح: بأن كل شيء لدى هذا الكيان مسخر لخدمة كيانهم.. النساء والمال والإعلام والعلم.. يظهر الكاتب أهمية القوة والأمن لهذا الكيان.. لكل شيء دوره في حياتهم: وعلى الرغم من تمتع هذا الكيان بالقوة، التي يواجه بها أصحاب الأرض، فيمارس عليهم أساليب لا يمكن تحملها، العذاب في السجون، حيث وصف الراوي كيف يتم تعذيب المساجين، من أجل الحصول على معلومات ولو بسيطة أو من أجل الاعتراف بهذا الكيان.. القتل والسحل والكهرباء والإغراء الجنسي.. الاغتصاب، القهر، الذل، كسر الإرادة. من الرسائل: "قلت هؤلاء أهل البلاد. قالت سيلفا: هم غاصبوها. قلت: لا أحد يقول هذا، حتى التاريخ المزور لا يجرؤ على قول هذا. قالت: كتبنا تقول هذا، وعقيدتنا تقول هذا أيضاً. قلت كيف. قالت: هذه هبة من الله.... قلت: تعذيب الآخرين والتضييق عليهم، وقتلهم وسجنهم.. هو أمان لكم. قلت: أنا مراقب من قبلكم. قالت: الأمن أكثر أولوية لدينا قلت: لكنكم تفسدون الحياة". بيان يوضح رؤية الكاتب ورسالته التي تتضمنها الرواية، فتكشف ما يفكر به المحتلون.. كي نتعلم ونعرف بأي وسيلة علمية وثقافية نواجههم. وليس بالشعارات والمؤتمرات وحدها. تبين الرواية دور البحث العلمي والمعرفي والإعلامي.. ودور الخبير في الآثار والجغرافية.. دور الشاعر والأديب والسياسي.. لكلٍ دوره في الحفاظ على مدينة الله.

ومع هذا يظهر الكاتب أن هذا الكيان بكل ما يملك من قوة.. هو ضعيف هش من الداخل، في مواجهة الحزن والذاكرة والتاريخ والجغرافية الفلسطينية. فكل شيء على هذه الأرض المقدسة يخيف ويؤرق وجود هذا الكيان ويقلق سجانيه.

دلالة تظهر مدى تعلق الفلسطيني بأرضه وتاريخه، فيؤكد الكاتب هذا البعد ويستنهض الوعي في مواجهة الاحتلال.. والتخريب المتعمد، والهدم ومحاولة تغيير الواقع. في تفاصيل توثق وترفض النسيان.

الرواية بحاجة إلى دراسة متخصصة.. تظهر مدى الجهد والتعب والخيال الإبداعي للروائي حسن حميد الذي يعمل على توصيل رسالته إلى العالم من خلال إبداعه من الرسائل:

"هنا تشعر بأنك أثيري تمشي وراء حواسك مندفعاً، مثلما تمشي الأنهار في مجاريها هبوطاً نحو مصباتها الدانية.. لا تدري من أي الجهات تأتي الروائح الطيبة، هنا تسلم روحك للشوارع فتماشيك الظلال والأنسام، وتباريك الوجوه التي تشبه أرغفة الخبز". الأديب حسن حميد يؤكد كشف الجانب الإنساني الذي يعيشه أبناء مدينة الله. مدينة الله رواية صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر لعام ٢٠٠٩.

q q

التركيب اللغوي في قصيدة

"ليلى المقدسية مهري بندقية" للشاعر مصطفى الغماري

ـ دراسة في الوظيفة التداولية ـ

د. بلقاسم دفه

مقدمة:

عرف مطلع القرن العشرين تحولاً مهماً في تاريخ الفكر اللساني الحديث، وخاصة أعمال فرديناند دوسوسير "F.de saussure" التي ظهرت في محاضرته الشهيرة " Cours de linguistique générale"، حيث عدت تأسيساً لمرحلة جديدة مخالفة لتصورات وآراء الدارسين السابقين، وإن كان قد أفاد من النحو التقليدي من قبل؛ لدى الهنود واليونان والعرب، ودراسة الباحثين في القرون الوسطى، وعصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، تضاف إلى ذلك البحوث اللسانية التاريخية والمقارنة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وبخاصة ما قدمه فرانز بوب "F.poup"، والنحاة من بعده.

غير أن محاضرات دوسوسير عدت اللسانيات درساً جديداً، له أسسه ومقوماته التي تميزه عن بحوث سابقيه. ومما ينبغي الإشارة إليه أن تمييزه بين الجانب الاجتماعي في اللغة "اللسان" "La langue"، والجانب الفردي "الكلام" "Parole" يعد منطلقاً جديداً لتتبع مسار ظهور التداولية "Pragmatique" فيما بعد البنيوية "Structuralisme"، لأنه بتميزه الجانب الاجتماعي عن الجانب الفردي، وحدود كل منهما، يكون قد حصر المفاهيم المشتركة بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، وهي القوانين العامة التي يؤدي فيها التواصل، فيكون الخطاب "disceur" مفهوماً لدى المتلقي، إن احترم المتكلم نظام اللغة، وغامضاً إن خالفها فيما لا يجوز، ذلك أن اللغة تحكمها قوانين الظواهر الاجتماعية، فإنتاج اللغة في منظور اللسانيات الحديثة ينطلق من الأسس الاجتماعية، ثم يجنح إلى الفردية، وحصرت مهمتها في "الكشف عن القوانين الداخلية لهذا النظام، سواء أكانت قوانين ثابتة أو قوانين متطورة"(١).

ومع تطور الدراسات اللسانية تجاوزت اللسانيات الاهتمام باجتماعية اللغة إلى دراستها على مستوى الأفراد، حيث انتقلت من دراسة "اللسان"، إلى دراسة "الكلام" خلافاً لما رسمه "دوسوسير"، وهذا جزء أساس من اهتمام اللسانيات التداولية.

اللسانيات الوظيفية والأبعاد التداولية للغة:

تعود اللسانيات الوظيفية إلى مجموعة بحوث لسانية، لم تستقر في زمن معين، ولا عند دارس بعينه، إذ بمقدور الدارس أن يرصد بداياتها من أعمال حلقة براغ (Cercle linguistique de praques)(٢)، حين ميزوا بين علم الأصوات العام، وعلم الأصوات

الوظيفي الذي يقوم على مفهوم الفونيم "foneme" وقد وصفت أعمالهم بأنها تهتم بالوجهة الوظيفية للجملة، لاهتمامهم بدراستها ضمن مفهوم التواصل بعدّه وظيفة أساسية في النشاط اللغوي، وقدم بذلك رومان جاكبسون "R. jakobson" مخطط التواصل المعروف بوظائفه الست، والذي وجهت إليه انتقادات في الستينيات من القرن العشرين، من بعض اللسانيين، أمثال: دانيش (danes). وفيرباس (firbas) وسكال (scall)، وغيرهم من الذين يرون أن التواصل يتميز بالحركية، وليس بالثبات، كما يشير بذلك مخططه.

كما تستند الدراسات الوظيفية ــ كذلك ــ إلى ما قدمته المدرسة النسقية بلندن، وهي متأثرة بأعمال حلقة براغ، حيث ترى أن اللغة ظاهرة بشرية متكاملة، وإن تناولها في مستوياتها الجزئية من صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية، يفقدها طابعها التواصلي الذي يميزها، إضافة إلى أن هذه الدراسة لا تقدم ــ غالباً ــ في صورتها المتكاملة، لذلك دعت إلى إغفال أبعادها الاجتماعية، والثقافية، والنفسية، والتاريخية. وطورت في هذا الميدان مفهوم سياق المقام "contescte de situation" الذي يدرس اللغة في سياقها المادي والمعنوي، لأنها ظاهرة اجتماعية وسيمائية "symiotique" وينبغي تحليلها انطلاقاً من هذه الأسس اعتماداً على آراء دوسوسير، وهيلمسميلف، ومالينوفسكي، وفيرث ومارتيني.

ومن نتائج الدراسات الوظيفية في السبعينيات من القرن العشرين النحو الوظيفي، الذي يعد من صورها العامة، ويهتم بوظيفة "التواصل (la communication)، وهي وظيفة اللغة الأساس.

وموضوع اللسانيات في نظر مارتيني هو وصف القدرة التواصلية لدى المتكلم والمخاطب، مما جعل بعضهم يعد نظرية التركيب "Syntaxe" والدلالة "Symontique" من وجهة تداولية "Pragmatique".

ومن أهم ما تميز به الدرس التداولي تحديده لما يعرف بالوظائف التداولية للغة "les Fonction Pragmatiques"، إذ تجاوز وظيفة التواصل، إلى تعدد الوظائف وأهمها أن اللغة ذات وظيفة تأثيرية في السلوك الإنساني، وتنبني عليها تغيرات في الآراء والمواقف.

والواقع أن مسألة تعدد وظائف اللغة نشأت قبل نضج الدرس التداولي مع "جاكبسون"، وتطورت مع باحثين آخرين، مثل: "هاليداي"، و"بوهلر" وغيرهما.

وغاية الوظائف التداولية تحديد وضعية مؤلفات الجملة بالنظر إلى البنية الإخبارية في علاقة الجملة بالبنى المقامية المحتمل أن تنجز فيها.(٣) فهي ــ كذلك وظائف مرتبطة بالمقام والسياق، وبمدى إنجازها في واقع التواصل والإبلاغ.

وقد جعلها أحمد المتوكل مستنداً إلى سيمون دايك (semon dik) نوعين: داخلية وخارجية.(٤) "وتتسم الوظائف التداولية الداخلية بكونها تستند إلى عناصر تنتمي إلى الجملة ذاتها"(٥)، وتضم وظيفتي المحور والبؤرة، أما الوظائف التداولية الخارجية فغير مرتبطة بعناصر الجملة، إذ تستند إلى مكونات خارجية عن الجمل، وتضم وظائف المبتدأ والذيل.

ويصل مجموع الوظائف التداولية بحسب "سيمون دايك" إلى أربع، ويضيف المتوكل وظيفة خامسة، هي وظيفة المنادى، إذ يقول: "ونقترح شخصياً أن تضاف إلى الوظيفتين المتداولتين الخارجيتين وظيفة المنادى"(٦) فالمنادى شأنه شأن الإخبار أو الطلب، وهو وظيفة تستند إلى أحد مكونات الجملة، فالوظيفة التداولية مرتبطة بالمقام، على نحو ارتباط وظيفة المبتدأ أو الذيل، أو غير ذلك من الوظائف.

مظاهر التداولية اللغوية في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية "للغماري":

حينما يتناول هذا البحث دراسة خصائص التركيب اللغوي من حيث الوظيفة التداولية في القصيدة المذكورة آنفاً، فإنه يندرج ضمن الاتجاه الذي يبحث في الخصائص الشكلية لعناصر التركيب المتعددة من (أفعال، وبنى حجاجية، وتكرار وحذف...) وبيان وظائفها ــ كما حددها الدرس اللساني التداولي ــ ودراسة ما يجعل من نصوص القصيدة خطاباً شعرياً متداولاً.

والقصيدة من ديوان قصائد منتفضة للشاعر مصطفى محمد الغماري، الشاعر الجزائري، وهو أستاذ جامعي. ويحمل النص الشعري في الحقيقة قيماً تداولية، غايتها التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه، معتمداً في ذلك على البلاغة التي غرضها الإبلاغ والتوصيل.

والنص الشعري بالمفهوم التداولي هو مجموعة أفعال أدائية تضبطها جملة من العلاقات المتحكمة في عملية إبلاغه، وكذلك التداولية "تنظر إلى اللغة بعدّها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية".(٧) ويلتقيان في كثير من الميادين بهذين المفهومين، أبرزها أن الميدان الحيوي لكل منهما هو التواصل، ولهذا يمكن الكلام عن التداولية في نص شعري، وأهم ما تتناوله دراسة شروط وصول النص الشعري إلى المتلقي، والتأثير فيه، ودراسة الصور والبنى التي تتكفل بذلك.

أما عن القصيدة، فإنه يضم العديد من الإشارات الداعية إلى هذا النوع من الدراسة، أبرزها، أن الديوان بعامة، والقصيدة بخاصة تصور معاناة الشعب الفلسطيني، وصور العقل المؤمن، والقلب المطمئن، والإيثار والاستشهاد، وشموخ الانتفاضة، وكبريائها، فكانت ليلى المقدسية"، وغيرها من حرائر فلسطين.(٨).

والهدف من هذا المبحث التعرف إلى أهم خصائص التراكيب النحوية في القصيد، ليس من ناحية البنية النحوية فحسب، بل من حيث ارتباطها بمبدأ التداول بعامة، أي أنه يبحث في الخصائص التي تجعل من تراكيب القصيد موجهة لغرض ما أو مقصد بذاته، لذلك فهو لا يعتمد الوصف الشكلي للتراكيب النحوية، وحصر عناصرها، فيما يسميه أحمد المتوكل بـ "البنية المكونة للجملة"، وتشمل المستوى الصرفي والتركيبي، ويهتم في المقابل بالجانب التداولي للتركيب، والذي يشكل إلى جانب المستوى الدلالي "البنية التحتية للجملة"، فيما يصطلح عليه المتوكل.(٩)

ومن أهم هذه المظاهر: الاهتمام بالمستوى التداولي في عدد من تراكيب القصيدة، وبناء التراكيب بحسب العمليات الفكرية الحاصلة في مخيل الشاعر، إلى جانب اشتمال التراكيب النحوية على عناصر لغوية تحدد وجهة الجملة ودلالتها، وهو ما يعرف عند التداوليين بالقوة الإنجازية للجمل، ويعرض هذا المبحث أهم نماذج هذه المظاهر في القصيد:

أولاً ـ الاهتمام بالمستوى التداولي في التراكيب:

إن الاهتمام بالمستوى التداولي ظاهرة تتسم بها كل الخطابات ــ غالباً ــ إذ إن المتكلم ينجز خطابه وفق أحوال مقامية، واعتداد بمخاطب حاضر حقيقة أو افتراضاً، ولا يختلف النص الشعري عن نص آخر في هذا المبدأ العام، غير أن حضور المخاطب فيه يكون افتراضياً عموماً.

ويتعدد الحضور في هذه القصيدة، ويهتم الشاعر بأحوال مخاطبيه بحسب مقتضيات القول، فيبدو ذلك على مستوى البنية التركيبية، وذلك كالآتي:

أ ــ تكرار التراكيب الإنشائية لإثارة المخاطب وامتثاله بما وكل إليه، نحو قوله:(١٠)

يا مهرَها أمطرْ قناً وقنابلاً

أمطرْ دماً أمطر دماراً..

أمطرْ شواظاً من نحاس

حلم الشهيد إليه أمطر

وقوله:(١١)

يا حاملَ الألم اليهيج أما

في الدرب من عرض يحولُ

أو ما ترى الآلام هزأة آثم

متأثم أو ذي هوىً مستسخر؟

وقوله:(١٢)

يا ناقة الله اشربي وتضلعي

فقدار يحرق فيك حدَّ الخنجر!

وقوله:(١٣)

يا شعبُ يا ظهراً تخاشع

ناءت به الأوزارُ من مستوزر!

وقوله:(١٤)

يا جيشَ أحمد يا ظلالَ

جدُّ الزمان فخذ مكانك واحذر

وتأخذ القصيدة هذا النمط التركيبي إلى نهايتها، إذ يعتمد الشاعر إلى تعدد النداءات: "يا مهرها، يا حامل الألم، يا ناقة الله، يا عاقراً،..." وتكرارها، وتعدد الأساليب الإنشائية الأخرى "أمر، ونهي، واستفهام، وتمن، وترج، وتعجب.."، وتكرارها، ليحدث إثارة في نفس مخاطبه، ويضمن استجابته، ولذلك فإن هذه التراكيب الإنشائية تضم إلى جانب الدلالات الواضحة في الأبيات مستوى تداوليا تمثله هذه التراكيب بتكرارها، مما يجعل استجابة المخاطب وقبوله الطلب المفروض عليه، وهو مخاطب افتراضي، يصدق على كل عربي مسلم، فلسطيني، أو من بلد آخر.

ب ـ تقديم مضمون النداء، وتأخير المنادي والأداة، للاهتمام بالمضمون، نحو قوله:(١٥)

أفديك يا بنة كلِّ أروع أسمر

بدمي بمعتصر الشعور

فقد أخرت أداة النداء مع المنادى في قوله: "يا بنة"، وقدم مضمون النداء "أفديك"، وهو جملة خبرية، وفي التقديم اهتمام وعناية بالمقدم، لأنه هو المعلق بالنفس أولاً.

ت ـ الزيادة في التركيب بالوصف، وذلك لأغراض، منها:

ـ الشكوى والاستعطاف، كقوله:(١٦)

أفديك يا بنة كل أروع أسمر

بدمي بمعتصر الشعور

وأجوسُ جرحَك قارئاً مستلهماً

قمراً بغير الحبِّ لم يتطهَّر

لغةُ الجراح تبين عن لغة

بمسلسلٍ سمح وعذب عبقري

لم تأت هذه الزيادات لغرض السامع فحسب، وإنما غرضها بث الشكوى، والاستعطاف، فالشاعر يشكو ما حل بالشعب الفلسطيني من مآس ونكبات على أيدي سفاكي الدماء؛ اليهود الغاصبين، ولا يمكن أن يتجسد

الغرض دون تكرار وزيادة في وصف الحال.

إحداث الدهشة لدى المخاطب، نحو قوله:(١٧)

باعَ العروبة فيه ضربة لازب
فالحرف غين والتوجه ...
ما أقبحَ الأيام.. في نزواتها
ما شئت من عبر ومن ...
تدني إليك مسافة مقلوبة
وتريك وجهك في قفا ...

وكقوله:(١٨)

لا يبلغُ الأعداءُ منك إذا سمت
بك في الخطوب عزيمة لم ...
إني أقاتل في الضمير مقاتلي
يأساً... فلم أهزم ولم أستأسر!
أفضي إلى أعماقه مسترسلاً
فأروعه بيد الرجاء المقمر!

يرسل الشاعر في وصف صورة الإسرائيلي المحتل، وصورة الفلسطيني المقاوم، ويزيد في وصفها بتراكيب متقاربة، مماثلة ليحدث الدهشة لدى المخاطب، وليستجيب للطلب، ذلك نحو قوله:(١٩)

واحملْ جراح القدس من ...
مدداً وغالب تنتصر أو تعذر!
قاتلْ بها تقتل فما قتل العدى
إلا جدائلها... وكاثر تكثر!

وتعد زيادة العناصر النحوية في التركيب تهيئة لنفس المخاطب، واستدراجاً له، لتلقي الطلب الحاصل في نهاية القصيدة، حيث يقول:(٢٠)

نازلْ وقاتلْ دون حقك في ...
المجد يزهر في الجبين الأزهر
أجدرْ بنار الحق أن يُصلى بها
عجلُ اليهود وإن يخر وينخر
في باحة الأقصى ابترد بلهيبها
أو لا فلذ بصدى الأماني ...

ـ تقديم الضمير "أنا" ـ المسند إليه ـ قصد التفات المخاطب وانتباهه، وذلك نحو:(٢١)

أنا ألمٌ، أنا نادم، أنا خادم
إن أتوب عن العروبة ...
أنا ما حييتُ أكرُّ غير مذمم
بمقاتل مستأصل ومذ مَّر!
أنا ما سلوتُك إن سلا محبوبةُ
مذق المودة إن يعانق يهجر!

فقد تكرر ضمير المتكلم "أنا" في أبيات متوالية (٧) مرات.

ـ أن يقترن تركيب بآخر تماثلاً، وذلك لإثارة المخاطب، نحو قوله واصفاً عمق جرح فلسطين في قلب الأمة العربية والإسلامية، إذ يقول:(٢٢)

ما أروعَ الغضبَ الخصيب إذا ...
نظم تساس بحالم ومغرر!
ما أروعَ الغضبَ الخصيب إذا ...
وطن يكاد بمعذر ومعذر!

ما أروعَ الغضبَ الخصيب بأمةٍ

لم تسق إلا من نجيع أكدر!

حيث تكررت التراكيب نفسها في أربع أبيات متوالية "ما أروع..." وقد جعل الشاعر فلسطين غادة مستباحة، وأفاض في وصفها طلباً لالتفات المخاطب، ثم يردف ذلك بتركيب، يعرض ما حل، ليخلص إلى الطلب، نحو:(٢٣)

من كل صوب في فلسطين العلا

سمح تفجر يا فلسطين،

أعراسُك الحمرُ الحسانُ يتيمة

في الدهر فاكتب يا زمان

وبلجوء الشاعر إلى هذه الصورة يكون قد استخدم وسيلة لإثارة المتلقي، وهي الغيرة على الشرف، وفي ذلك ضمان لأن يتلقى الخطاب، ويجيبه إلى طلبه، ويظهر جلياً حرص الشاعر على إثارة مخاطبه في هذه الأبيات، وفي مثل قوله:(٢٤)

يا جيشَ أحمدَ يا ظلالَ سيوفه

جد الزمان فخذ مكانك واحذر

"لتقاتلن يهود" فاحمل

واشرد بعجلك أيهذا الخيبري!

ففي ندائه "جيش أحمد" أي جيش محمد r أضاف منادى ثانياً "يا ظلال سيوفه" قصد إبراز المنادى الأساس "جيش أحمد"، وما دمت أمها الحبين على نهج محمد ـ على الصلاة السلام ـ عليك أن تقوم بواجبك، فتقاتل اليهود، ونحرر فلسطين، وليس أدق من هذا الأسلوب في إثارة المخاطب، وضمان استجابته.

ثانياً ـ القوى الإنجازية في التراكيب النحوية:

يعد مفهوم القوة الإنجازية "أحد اهتمامات الدراسات التداولية للجمل، ويشمل كل ما يواكب جملة ما أو نصاً كاملاً من مقاصد أثناء التواصل، نحو الإخبار، الاستفهام، الأمر(٢٥)، وغير ذلك من الأساليب العربية، ومن أنواع القوى الإنجازية في تراكيب القصيدة ما يأتي:

١ ـ النداء: يعد النداء من الأدوات الإنجازية التي تسهم في تحقيق مقاصد التركيب، نحو قوله:(٢٦)

يا بنتَ فاطمة البتول إذا

فرع إلى أصل وعز

يا أختَ زينب في الخطوب

كالدمع لم يحمد ولم يتحدَّر

وكقوله:(٢٧)

يا بنتَ ساكبة الضياء مشاربا

لم نغن إلا من يديك

يا نارَها كوني البوار على

وتفجري بالماردات..

فقد خاطب "ليلى المقدسية" بـ "بنت فاطمة البتول"، وأخت زينب" و"بنت ساكبة الضياء..."، وهو نداء لكل فلسطينية منتفضة.

٢ ـ التكرار: للتكرار ـ كذلك ـ قيمة تداولية، تتمثل في اهتمام المتكلم بالمخاطب، حين يعلم أن خبراً ما يثير في ذهن مخاطبه احتمالات عدة، فيكرر التركيب ذاته إزالة لهذه الاحتمالات، وتقوية وتأكيداً للفكرة المراد توصيلها للمخاطب، وهي ظاهرة اتسمت بها القصيدة، منها قوله:(٢٨)

والليلُ مائدة الفناء لفاكه

ثمر الرؤوس فيها شهي المنظر

والليلُ طهرُ الفاتكين كأنهم

والليل نجم في الهلال أصفر

حيث تكررت كلمة "ليل" خمس مرات في أربع أبيات متوالية.

وكقوله:(٢٩)

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا غدا

نظم تُساس بحالم ومغرر!

ما أروعَ الغضبَ الخصيبَ إذا غدا

وطنٌ يكاد بمعذر ومعذر!

فقد تكرر تركيب "ما أروع الغضب الخصيب". أربع مرات في أربع أبيات متوالية.

٣ ـ النعت: يستخدم المتكلم النعت مفرداً أو جملة لبيان المنعوت وتوضيحه، وهنا يظهر اهتمامه بالخطاب، وحرصه على بلوغه إلى المخاطب، ومن شواهده في القصيدة قوله:(٣٠)

نازلْ وقاتلْ دون حقك في العدى

المجدُ يزهرُ في الجبين الأزهر

واشربْ من الذل المعتق دنهُ

عللاً.. وقامرْ في الجياع بمسعر!

وتتضح القوة الإنجازية للنعت في اهتمام المخاطب به (الأزهر، المعتق) أكثر من اهتمامه بالمنعوت، لأنه أكثر وضوحاً، ولأن فيه ما يسهل بلوغه إلى نفسه، ويجعله يقتنع به.

الخاتمة:

وفي خاتمة هذا البحث، يمكن أن تخلص إلى النتائج الآتية:

ـ يرتبط مفهوم الشعر عند الغماري بوظيفة الحياة، كأن يحمل موقفاً أو يعدل سلوكاً، أو يدعو إلى أمر أو ينهى عنه، بعيداً عن المفاهيم الأخرى التي تجعل الشعر فناً لذاته، بل إنه عند الغماري فعل وسلوك، ينبغي أن يكون له تأثيره في المتلقين، إنه في نظره رسالة يؤديها الشاعر بالإخلاص التام لانتماءاته الإسلامية والوطنية والتاريخية، والحث الدائم على الالتزام بمبادئها.

ـ إن الشعر أكثر ملاءمة للدراسة التداولية، وذلك أن هدفه التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه استناداً إلى البلاغة التي غرضها الإبلاغ.

ـ شيوع أسلوب النداء، إذ تكرر في أربع وعشرين جملة، ويعرض فيه الشاعر إلى وصف الأحوال الدالة على الاستعطاف والشكوى...

ـ الاهتمام بالمستوى التداولي في التركيب، إذ يبدو اهتمام الشاعر بمخاطبيه في توالي التراكيب الإنشائية لإثارتهم واستمالتهم وقيامهم بما وكل إليهم، ومن ذلك تراكيب النداء، والأمر، والتعجب والاستفهام.

الهوامش:

١ ـ رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٣.

2- Jean dubois et autres, dictimmaire de linguistique, lilrairelarous paris, 217 P 217.

٣ ـ أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط المغرب، ١٩٨٨، ص ٢٥.

٤ ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٥.

٥ ـ أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر، الرباط، المغرب، ط١، ٢٠٠١، ص ١١٠.
٦ ـ أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥، ص ١٧.
٧ ـ فرانسواز أرمنكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، ١٩٨٦، ص ٥٦.
٨ ـ ينظر: مصطفى الغماري، قصائد منتقضة، أسرار من كتاب النار، الإهداء، ص ١٠.
٩ ـ ينظر: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص ٤٥، وما بعدها، والوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٦٣، ١٦٤.
١٠ ـ الديوان، ص ٢٤.
١١ ـ الديوان، ص ٢٧.
١٢ ـ الديوان، ص ٣١.
١٣ ـ الديوان، ص ٣٨.
١٤ ـ الديوان، ص ٣٩.
١٥ ـ الديوان، ص ١١.
١٦ ـ الديوان، ص ١١.
١٧ ـ الديوان، ص ١٦.
١٨ ـ الديوان، ص ١٧.
١٩ ـ الديوان، ص ٤٠.
٢٠ ـ الديوان، ص ٤٤.
٢١ ـ الديوان، ص ١٩.
٢٢ ـ الديوان، ص ١٢.
٢٣ ـ الديوان، ص ١٢.
٢٤ ـ الديوان، ص ٤٠.
٢٥ ـ ينظر: أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، ص ١٧.
٢٦ ـ الديوان، ص ٤١.
٢٧ ـ الديوان، ص ٤٢.
٢٨ ـ الديوان، ص ٣٢.
٢٩ ـ الديوان، ص ١٢.
٣٠ ـ الديوان، ص ٤٤.

q q

قراءة سردية في قصص

(نار ورماد)* و(أزهرت الأصابع)**

للأديب عزيز نصار

د. نجيب غزاوي

لقد اخترت للدخول إلى عالم عزيز نصار السردي، في هذين العملين، مفاهيم نقدية عدة: الحيّز، وسائل التعبير السردي وعالم القيم والمرأة، و"تقانة الأبيغرام" أو القصص القصيرة جداً.

١ ـ الحيّز:

تعتبر النظريات السردية الحديثة الحيّز مرادفاً للعالم الطبيعي بأبعاده كافة، البصرية واللمسية والشمية والصوتية، وترى فيه إضافة إلى كون العالم الطبيعي جزءاً من صنع الإنسان الذي يتدخل لينتج علاقات جديدة معه ويصنع أشياء جديدة تحمل قيماً. من هنا اعتبرت النظريات السردية الحيّز أساساً للسرد، فكل انتقال من حيّز إلى آخر، وكل تبدل في حيّز ما يحمل قيمة سردية جوهرية.

لقد جاء استخدام الحيّز سردياً، لدى عزيز نصار، في هذين العملين محدوداً، وربما كان الجنس الأدبي الذي يمارسه الكاتب ـ القصة القصيرة ـ سبباً ومبرراً لذلك. ومع ذلك فإن أحداثه تدور في الريف والمدينة وفي السيارة والدكان وهذه الأحياز قد لا تشكل عنصراً في تطوير السرد، فتبقى على مستوى الخلفية التي تحدد مكان الحدث.

ومع ذلك فقد وقفت في العملين على أربعة نصوص تستثمر الحيّز سردياً، ففي نصّ "الرحلة المستمرة" يختار الكاتب الحافلة حيزاً سردياً، فالحافلة تتيح ملاحظة فئات اجتماعية وثقافية مختلفة، استطاع الكاتب من خلالها وصف حالة مجتمع، بل أمة، بأكملها من خلال وضع ممثلين لجميع فئات الأمة في هذا الحيّز.

أما نص "كما يحب اليمام"، فالحيّز فيه مكان مقفر موحش أسطوري. إننا أمام حجارة مصبوغة بالذكريات والمشاعر، إنها أرض قفر موحشة ولكنها مليئة بالذكريات، بالحياة، وأسرارها، فقد عرفت هبوب الريح وانسكاب المطر ومناجاة العشاق: وبكلمة واحدة، لقد تمركزت في هذا الحيّز نقطة تواصل مع المعرفة.

يختار الكاتب في وصف "تلك الأشياء" المقبرة مكاناً سردياً يتيح، كما الحافلة، استعراض نماذج اجتماعية تحمل مفارقات غريبة.

وأخيراً، تقدم سيارة الأجرة في "سمكة في الفضاء الرحب" حيّزاً يسمح بعرض حالة اجتماعية: إن سيارة الأجرة وسيلة تتيح لكائن اجتماعي، هو المرأة، المنحرفة بالتخفي والتستر عن عيون المجتمع.

٢ ـ وسائل التعبير السردي:

يأخذ السارد في هذين العملين دور الملاحظ والواصف والناقد، كما يستخدم الحوار لعرض المواقف وليس لتحليل الشخصيات (الرحلة المستمرة) مثلاً، كما يغيب أحياناً كما في (كما يحب اليمام)، أما وسائل التعبير السردية لديه فتشمل استخدام الرمز والوصف (البورتريه)، واستدعاء الذكريات، ويعتمد في بعض النصوص المونولوج الداخلي مع بعض الحوارات.

أ ـ الرمز:

في (الرحلة المستمرة) نحن في حافلة تسير بسرعة جنونية في طريق وعرة، الحافلة ترمز إلى الوطن، والسائق الأعمى الحاكم والركاب هم الشعب بمختلف فئاته الاجتماعية وانتماءاته الفكرية: الرجل ذو اللحية يمثل القيم التقليدية، فهو يطلب في مفارقة عجيبة، من امرأة أن تعلم ابنتها الطفلة صون عفافها. في جو الخطر الداهم. ثم هناك صورة المجتمع النهم جنسياً، تمثله مجموعة من الشخصيات في ردود فعلها تجاه صبية شقراء بين الركاب. ومجموعة من الشبان اللاهين الذين لا يدركون الخطر المحدق يمثلهم المغنّي والعاشقان اللذان يخططان لمشروع زواج إضافة إلى الحوارات السخيفة التي لا تقيم وزناً للموقف الرهيب. ولكن وضمن هذا السياق ليس المجتمع كله مستسلماً منهاراً، فهناك فئة من الشباب تعترض وتدعو إلى النضال والعنف المسلح، وهناك الراهبة (المرأة التي تلبس السواد) التي تتصدى للنمّام وتدعو إلى المحبة.

أما في نص (تلك الأشياء) فيبدأ الرمز مع اسم الحفّار إنه عبد الجبار عبد الرحيم. نحن هنا أمام أسماء الله الحسنى؛ فهو شديد العقاب، غفور رحيم، كما يقال. ويستخدم الكاتب هنا مهنة حفار القبور وسيلة لرؤية المجتمع: المقبرة تكشف حقيقة الناس وازدواجيتهم، فهم عراة بعد الموت.

المغني في تابوته صخرة

الرجل الجليل في تابوته ملابس نسائية داخلية وكبتٌ وهوس جنسي

الرجل الزاهد في المال في تابوته كيس مليء بالذهب

الرجل الحرّ في نعشه قيود ضخمة متينة.

ويستخدم عزيز نصار في مجموعة من الأقاصيص صورة المختار رمزاً للسلطة. ففي نص (الوحيد) نحن أمام البيئة الانتهازية وتحوّل الناس إلى عبيد آليين يقلدون المختار عبر الطاعة والخنوع. أما في (كلاب) فالمختار رمز القمع والبشر من حوله كلاب: يطعم بعضهم ويقرّب بعضهم عبر استراتيجية الترهيب والترغيب. أما في نص (احتفال) فالمختار يمثل الإنسان المخادع الذي يسخر من الناس فيعطيهم المياه في عيد ميلاده ثم يحوّلها إلى أراضيه وحظائره بعد ذلك.

ب ـ استدعاء الذكريات:

إن استدعاء الذكريات هو أحدُ الوسائل السردية التي تستخدم الانتقال من الزمان والمكان الحاليين إلى أزمنة وأمكنة سابقة أو لاحقة، للتذكر والحلم، لغاية واحدة هي الهروب من الواقع.

في نص (عودة الرجل الضال)، إنسان يستدعي الذكريات وهو على فراش الموت: يستذكر هوسه بالنساء ونفاقه، كما يتذكر جملة من الأعمال التي كانت تشكل برنامجه اليومي: النساء والشراب والنفاق.

أما في نص (أطياف) فالعنوان ناطق بما فيه: إننا أمام مجموعة صور يتذاكر الأصدقاء من خلالها وقائع حياتهم ورفاق عمرهم: منهم من لمع في العلم، وآخر بالسياسة والسلطة والإدارة والأدب، ويمارس عزيز نصار عبر هذا الاستعراض سليقته النقدية.

ج ـ استخدام التصوير (البورتريه):

يلجأ عزيز نصار إلى هذه التقانة السردية

في مجموعة من النصوص للتعبير عن العديد من آرائه. تتناول هذه النصوص بتركيز شديد صورة المعلم، في مواقف متناقضة: فهو رجل الحكمة والمعرفة والخبرة، كما أنه الانتهازي الذي يناقض فعله قوله. ففي (قال معلمي): العلم والمعلم الجيد حل لمشكلات المجتمع كافة. أما في نص (وجوه بلهاء)، فنحن أمام صورة المعلم الانتهازي الذي يحابي أبناء المسؤولين، وفي (جيل) يعرض للمعلم المنافق. وفي (نجوم السماء) نجد نصّاً يقدم صورة أكثر تفصيلاً عن المعلم الانتهازي: فهو يطلب الطاعة دون نقاش، ولا يقدم الإجابات الصحيحة عن الأسئلة الفضولية حول التمايز الطبقي والخرافات. كما أنه يمارس التزوير والنفاق في حفلات التأبين.

٣ ـ عالم القيم:

لقد قلت في البداية إن عزيز نصار، يقوم في هذين العملين بدور الملاحظ الواصف والناقد، لذلك عالج في نصوصه مختلف القيم الوجودية والاجتماعية والأخلاقية والتربوية والنفسية والفنية.

أ ـ القيم الوجودية:

يثير نص (الشبيه) مسألة الوجود وحقيقته، وكذلك مسألة الأنا عبر شخصية تقع ضحية تهم عديدة يتفق الناس جميعاً على أنها قد ارتكبتها، إلا هي. أما نص (زهرة اللوز) فيطور فكرة مفادها أن الغاية من الحياة الحب والحنان وليس المال. وفي (أبواب السماء) الإنسان واحد وأمام السماء. ويعرض نص (وتتشابك الأصابع) حالة الإنسان في مواجهة الموت وتشبثه بالحياة عبر تذكر عيد الميلاد والحلم والأمل والتعلق بالآخر. ويعالج نص (الباب) موضوع العزلة والوحدة والصراع الذي يرافق رحيل الابن أو بقاءه، ثم تغلب العقل على العاطفة بالموافقة على الرحيل بعد حوار داخلي مثمر. وفي (عجوزان) نحن أمام رحلة نهاية العمر حيث يثير عجوزان تساؤلات أمام القدر حول المصير البشري. وفي (صباح جديد) شيخ على فراش الموت يجتاح جسده الربيع شباب الطبيعة. أما قصة (نبوءات) حول المصير فتصدم القارئ الذي يرمي بالنبوءات والصندوق فهذه النبوءات إنما تبشر بانتشار الفقر والقمع، وبأن الشجعان سيصبحون أحراراً وسعداء. وفي نص (الزمن) يجري الحديث عن الزمن الذي يباعد ويفرّق ويُنسي. يثير نص (الخطيئة الأولى) أسئلة حول هذه الخطيئة والوجود، ويقدم قراءة أخرى لهذه الخطيئة، عبر حوار بين آدم وأبنائه ويخرج بنتيجة إيجابية ترى أن حواء نعيم الأرض الذي حلّ محل نعيم السماء.

ب ـ القيم الاجتماعية:

نقرأ في نص (التفاتة) منولوجاً داخلياً لدى فتاتين يعرض الصراع بين قيم الحداثة والقديم. أما (فرح الحياة) فتثير مسألة الأخلاق والجنس وأخلاق المومس بخاصة. ويتحدث عن الجنس والقيم الأخلاقية ومعرفة الحقيقة أما نص (أطياف) فيتناول الزيف الاجتماعي عبر صورة تمثل جيلاً كاملاً: فمصير المدرس المتفاني الإنكار، ومصير رجل الأعمال الفاسد التمجيد، والأدبي إنما يصبح أديباً بالغطاء السياسي، إنه عالم تحوّل القيم وأحوال الناس وأفكارهم. ويعالج نص (زقاق أبي كرشه) تطور المجتمع من خلال تطور الدكان (رمز التجارة في الاقتصادي البدائي): إنه تحول صاحب الدكان الحداد إلى بائع فلافل ثم إلى بائع ملابس نسائية ثم إلى صاحب مكتبة يبيع الكتب الصفراء ثم إلى محل لأجهزة الخلوي. يلخص النص عبر المفارقة والسخرية السوداء صورة عن التحول العمراني والاجتماعي السلبي الذي أصاب المجتمع. ويتطرق نص (لوجه الله) إلى قضايا النفاق وازدواجية الرجل الشرقي الذي يعيش بين التلصّص وادعاء العفة.

ويفرد الكاتب مجموعة من النصوص

تتحدث عن الحب، والحب في الحياة الزوجية. فنص (وقت للحب) يعرض لحالات الحب في المراهقة والشباب والكهولة والشيخوخة ليخلص إلى القول إن الحب لا يفنى. أما نص (الأخرى) فيتحدث عن التبدل في العلاقة الزوجية والملل وخيالات الحب الماضي. فيما يصف نص (نار ورماد) أيضاً رحلة فتور الحب بين الزوجين واتفاقية الصمت بينهما من أجل تلافي الشجار عبر مونولوج داخلي يستعرض تاريخ حياة فيها الحلو والمر. كذلك يفعل نص (مشاعر ملونة) الذي يتطرق للحياة الزوجية والحب وخيبة الأمل بعد الزواج، إنها حالة إنسانية طبيعية تعتري المؤسسة الزوجية.

ج ـ القيم الفنية:

تعالج مجموعة من نصوص عزيز نصار مسألة الإبداع الأدبي وهمومه. ففي (امرأة من رخام ونار) يقول النص إن المبدع متفرّد ضمن محيط غريب، إنه يخلق الحياة ويمنحها للجماد. فيما يتكلم نص (مهرجان) عن الفساد في الإبداع الأدبي وصعود الأدب الرديء في بيئة أصبحت فيها الأنوثة والسلطة والجسد معايير في تقويم الأدب والمبدعين، ويحذو نص (بلا طعم) حذو النص السابق فيعرفنا بالكاتب المزيف عبر صورة نقيضه الأديب الرصين الذي لا يصف نهداً ولا يتحدث عن شهوة ولا يقترب من سلطة.

د ـ المرأة:

تحظى المرأة بحيّز واسع في أعمال عزيز نصار، ولا عجب فهل تمثّل محور القيم الاجتماعية كافة: فهي الأم والزوجة والعشيقة والرفيقة. فلا نستغرب أن نرى أصداء لما تمثله المرأة في مجتمعنا في نصوص عزيز نصار هذه. وهي لا تخرج هنا عن إطار القيم التي يحيطها بها مجتمعنا التقليدي: إنه السلعة الجنسية من حيث المبدأ: هكذا تتحدث (الرحلة المستمرة): ففي الحافلة المجنونة ينصح الرجل ذو اللحية سيدة بأن تطيل ثوب طفلتها وأن تصون عفتها، أما الصبية الشقراء فقد كانت محط التهام نظرات جميع الركاب. وفي نص (سمكة في الفضاء الرحب) هناك امرأة تلجأ إلى التخفّي كي تتجنب غضب المجتمع الذي لا يرحم. ويعالج نص (امرأة من حيّنا) وضع الأرملة الصبية في مجتمع مكبوت: إذ "عليها أن تحذر من الغواية وضلال الشيطان" و"الإنسان ضعيف أمام اللذات والخطيئة". يدور حول الأرملة الشابة: "أغنى رجل في الحي، وبطل كمال الأجسام". ثم تلاحقها الألسن والإشاعات: فهي "عفريت يبث السموم"!. ونشهد في (بقايا امرأة) محاكمة العانس التي ترفض الخطاب وتتعالى لتنتهي وحيدة وموضع شماتة. ويتحدث نص (ضلع قاصر) عن شرط المرأة في الأسرة أنها تعمل في البيت وخارجة لتُعيل أسرتها، فيما الذكور يلهون ويسافرون، يستغلها الأخ والأخت والأم: أليست "ضلعاً قاصراً". ويعرض نص (أزهرت الأصابع) لاضطهاد الفتيات في مجتمع ذكوري، فهنّ محرومات من التعبير عن عواطفهن ومحرومات من الإحساس بالجمال والتعبير عنه.

وأخيراً أقع على نص يحمل عنوان (كما يحبّ اليمام) حيث المرأة مرشدة الرجل تتجه به إلى المقدّس كما تتجه زهرة عباد الشمس إلى الشمس كي تستمد منها الحياة. وتكتمل صورة المرأة المرشدة هذه مع صورة اليمامتين: المرأة هي الحياة، هي الحب، هي مصدر الحياة، هي الصلة بالغيب: "سمعت المرأة نداء"، إنها مرشد الرجل.

٥ ـ قصص قصيرة جداً:

يمارس عزيز نصار في مجموعة "أزهرت الأصابع" لوناً من ألوان القول لم يطرقه سوى القليل من كتّابنا المعاصرين (طه حسين في جنة الشوك). وهو نمط أدبي لم يعرفه أدبنا القديم إلى أن جاء العصر العباسي الثاني، فازدهر ثم اضمحل مع اضمحلال الحضارة العربية. عرف هذا الجنس الأدبي

في الماضي بالأبيغرام، وهو لون من أكثر ألوان الأدب ملاءمة لعصرنا الذي يعيش مرحلة انتقال يعاني فيها الاضطراب في الرأي واختلاط الأمر: نحن في عصر السرعة مما يستدعي الحاجة للإيجاز.

وكلمة أبيغرام تعني في الإغريقية "النقش". إذ جرت العادة أن ينقش القدماء على القبور وفي المعابد على قواعد تماثيل الآلهة أبياتاً من الشعر. وقد عنت الكلمة:

"الشعر القصير الذي ينقش على الحجر"

ثم "كل شعر قصير"

ثم "الشعر القصير الذي يصور عواطف وأحاسيس أو نزعة من نزعات المديح"

ثم في العصر الحديث

"الشعر القصير الذي يقصد به الهجاء والنقد"

لذلك جاء الأبيغرام قصيراً متأنقاً في اختيار الألفاظ مما يبعث على التأمل والتفكر ويثير الحرارة والحياة في القلب.

نقع في مجموعة "أزهرت الأصابع" إذن على مجموعة نصوص قصيرة تنتهي بحكمة أو مغزى أو فكرة محددة، نصوص ذات بنية محكمة، تقوم أحياناً على الحوار أو تحمل عنواناً مكثفاً من كلمة واحدة: كلمات، سكين، قلادة، نقوش، الإبريق، صمت.

عالج عزيز نصار في هذا الصنف من النصوص موضوعات اجتماعية وتراثية وإبداعية.

فمن قضايا المجتمع تطرق عزيز نصار إلى ظاهرة التلصّص الذكوري (السعادة)، والحب الذي لا يذهب (قصب) وجرائم الشرف (قلب) وخطب المناسبات الباهتة (لا أحد) وسياسة الاستسلام (الأجداد) وتطرق القاص إلى أدعياء المعرفة والعلم (إهانة) والمجتمع الذي يعاقب المبدع (ذنوب) وإلى الإثارة والوهم في الأدب (انطفاء) وخداع الذكور للإناث (وجوه ـ قصائد).

وفي قضايا التراث عالج التراث والتشبّث بالماضي (أشباح) والتنكر للماضي والقيم (السفح) والتنكر لقيم الآباء (وصيّة)، والتاريخ الذي ينتقم ممّن نسيه (المتحف).

كما تطرق إلى قضايا الإبداع، فالإبداع يبدأ بالمعاناة (كلمات) وهو يتطلب الاستمرار (سكّين) ويحول العدم إلى شيء ذي قيمة (الإبريق).

و ـ أوغاريت:

من البديهي أن يكون لأوغاريت موقع خاص في إبداع عزيز نصار، فقد كانت عاصمة كنعانية شمل إبداعها الفني والثقافي والفكري والتجاري حوض البحر الأبيض المتوسط. لذلك حملت مجموعة "نار ورماد" نصوصاً ترسم صورة حضارية للمدينة بأبعادها وارتباطاتها مع إسقاطات على الواقع، مثل نزاهة القضاء ورفض الفقر.

تتحدث النصوص عن أوغاريت القصور والقبور وأحواض الماء والأبجدية (أهم شيء) وعن تاريخها وأسرارها (ذاكرة) وقوانينها وشرائعها الراقية (القضاء) ورفضها للذل والحرمان (حي الفقراء) ثم عن إهمالنا لها وجهلنا بحضارتها (استراحة ـ أسئلة).

وتتحدث نصوص أخرى عن قيمها في التسامح والرحمة "لا تشتم إلهاً غير إلهك ولا تحقره" وعن النظافة ومياه الاغتسال والتطهر، وعن آداب السلوك الأوغاريتية في تجنّب الصوت العالي والاستغابة وكشف الأسرار للنساء.

وبعد، فقد جال عزيز نصّار على قضايا الأمة كافة وقرأ همومها وأشار إلى عيوبها ونواقصها بلغة فنية راقية، لقد عالج مشكلات الإنسان عموماً والعربي خصوصاً في الوجود والمجتمع والأدب والفن... وهو في إطار هذه المعالجة قد استخدم وسائل السرد المختلفة من رمز ووصف وتحليل ومونولوج داخلي، وقد

ساعد على ذلك كله تملك عزيز نصار للغة سليمة واضحة سلسلة إيقاعية أضفت على نصوصه جمالاً زاد من جمال السرد والعرض والتحليل، فاجتمعت فيها الفائدة والمتعة.

q q

---

* منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٧.

** منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٨.

تأملات في ديوان

"تأملات في الزمن الرديء"

للشاعر زاهد المالح

محمد زينو السلوم

فاز هذا الديوان بالجائزة الأولى في المسابقة الشعرية التي أعلن عنها المركز الثقافي الإسباني ـ سرفانتس ـ بدمشق لأفضل مخطوط شعري لم ينشر لشعراء سوريين وإسبان عام ١٩٨٨ وقام المركز بطباعته لدى دار طلاس للنشر. ونظراً لنفاد النسخ كافة فقد أعاد الشاعر طباعته ثانية عام ٢٠٠٩ لدى دار كنعان للنشر بدمشق.

تسكن القصيدة قلب الشاعر فيرسمها بورد الكلمات... بمشاعر وأحاسيس رقيقة ورهيفة وشفافة كما هي روحه دائماً ممزوجة بألوان قوس قزح في المعاني التي ترحل بنا لأطياف متنوعة تبدأ بالألم والحزن وتنتهي إلى نبع الفرح والأمل. ففي القصيدة الأولى وعنوانها ـ فاتحة ـ يقول الشاعر: (ترى هل يجيء ولو بعد قرن/ قرون/ فلا بد سوف يجيء/ يمر على الأنجم الغافيات، يهدهد أعطافها.. فتضيء/ وموعده/ ألق غامضٌ/ وبرقٌ يشق السحاب/ يهز جدائل سعف النخيل/ يمزق صدر الضباب/ يشيّعُ هذا الزمان الرديء..!!) ويشدنا الشاعر من جديد إلى تأملاته في الزمن الرديء لنبحر معه في قصائد المجموعة لنرى هذا الزمن..!.

ـ في قصيدة (لوحة خريفية) يبدأ بقوله (أوراقي ترتجف وتصفر فيها الريحُ/ تساقط فوق العشب المبتلْ/ وتبعثر تحت خطى أقدام الليل/ وأنا وحدي/ أتنفس في الغابة/ إلخ...) وبعد سياق يوحي باللوعة والأسى حيال منظر الخريف في غابة تعصف بها الريح تتغير لديه اللهجة إلى عكسها في الختام بما يشبه تفجر نبع مفاجئ من الفرح فيقول (ما أروع في البعد التلويح/ ما أجل في الريح يداً تمتد/ تحمل دفء الصحو وبوح الأشذاء/ تبزغ كالقمر الفضي/ تشعل ناراً تدفئني/ تصنع شمساً تفرحني/ أتعرّى للمطر وللريح وللإعصار/ أتدثر بيد في البعد تناديني/ تقترب وتمسح بالصحو جفوني/ تصّاعد في جذري كالنسغ/ تتفجر كالمرح الغجريِّ/ فتندى أجفاني.. تنهلُّ الأشذاء/ تتوزع أغصاني/ أشجاراً.. أشجاراً/ غابة أشجارْ!!).

ونجد الشاعر يعتمد منذ البداية على الجمل الشعرية المكثفة ويلونها وأسأل هل هذا ينسحب على باقي القصائد؟ وأقرأ كلاً من القصائد (رؤى ـ حصاد العيد ـ التمثال ـ خطوات في الثلج) فأجد الشاعر من حيث الفنية يلتزم بما أسلفت لكنه من حيث المضمون يلون وينوع في المعاني من خلال بوح بديع بمشاعر وأحاسيس صادقة وبراقة... ليست زاهدة بل زاهية!

ـ يمتح الشاعر من الواقع الاجتماعي والإنساني المعطر بوجدانه وأحاسيسه الرقيقة... ويعزف على أوتار قلبه أعذب

الألحان، وإن كانت تميل إلى تلمّس الحزن أحياناً لكنها تؤول إلى البهجة والأمل أخيراً ففي قصيدة (رؤى) يقول: (كل شيء نابضٍ في الكون حيٌّ/ يبعث الدهشة والحلم الطفوليَّ البريء/ غبشُ الصبح.. وأسراب السنونو/ وارتقاء الكائن البشري/ إنه الطقس الذي ضجّت به الغابات فارتد الصدى/ يتداح إيقاع طبولْ!) ومن هذه الصورة للإنسان منذ بدايته على الأرض يصل الشاعر إلى قوله (قدم الإنسان هزت عالم الروح فغطت كل أرجاء السماء/ سحب فجرت في الصخر ماء/) ويرحل بنا الشاعر كثيراً إلى عالم الروح فيقول في آخر القصيدة: (عالم الروح التي أمّت دجى الغابات/ آلاف السنين/ فجرت في الكائن الطينيِّ/ ينبوع حياة..إلخ).

ـ يشير الشاعر في بعض الأحيان إلى بعض الأسماء المأخوذة من الأساطير اليونانية مثل ـ أفروديت ـ أو المرأة ـ سيدوري ـ المذكورة في أسطورة كلجامش الأشورية أو إلى بعض الفنانين العالميين كميكيل أنجلو، وكثيراً ما يحلم الشاعر ويهرب للأمس المنسي ففي قصيدة التمثال يقول: (وأنا أحلم/ أهرب/.. أرجع للأمس المنسيْ/ أدخل كهف الزمن الغابر/ أتلمس أغواره/ أفتح باب الرؤيا/ أطلق نفسي من شرك الإحساس الآنيْ..).

ـ كما يعتمد الشاعر أحياناً على الوصف الجميل بأسلوب رصين ولغة شعرية صافية تحوّم بين الوضوح والغموض الشفاف والرمزية الشعرية بعيداً عن الغموض والانزياحات اللغوية المؤدية إلى الإبهام.! حيث يقول في قصيدة ـ خطوات الثلج ـ تجاذبها الرياحُ/ وعلى المدى تتشكل اللوحاتُ/ ترتسم الخطوط... وتمحّي.. إلخ).

ـ وبين الفينة والفينة أجد الشاعر يطرح بعض الأسئلة الحيرى كما في قصيدة (البحث عن لغة جديدة) حيث يسأل (كيف أحاوركم بالكلمات) واللغة حروف... أصوات؟/ كيف أفجّر كلماتي دون تفجر رأسي/ كيف أخادع نفسي/ كيف أشيد صرحاً من رمل وسراب؟/ وأنا أبحث عنكم كي ألقاكم في الأحلى والأجمل/ يشرق صحو الأفق بأعماقي/ أبحث عن هذا الخيط السريّ/ أحاول أن أكتشف اللغة المرئية/ لأزواج بني الرؤيا والحرف) فهو كأنه في النتيجة لا يريد الحوار إلا بعد أن يصل الإنسان إلى عالم الفكر... وبرزخ الرؤيا...

ـ أتجاوز بعض القصائد (شوك ـ ذكرى ـ في باب الأمير ـ دعوة للرقص ـ اللؤلؤ المكنون ـ الجناح المكسور ـ الزمن ومخاض الحرف) بعد المرور عليها دون تعليق فلكل منها توهجها وألقها في تنويع وتلوين فضاءات عديدة.. فالشاعر كالعندليب أو كالهزار يغرد لنا متنقلاً بين أغصان شجر الروح وحدائق القلب.. يعزف أحياناً على أوتار القلب ألحانه التي تميل إلى الحزن ثم تتجاوز إلى الفرح ويعزف بناي الروح.

ـ تجذبني من جديد قصيدة (لغة الصمت) يفتتحها قائلاً (قرأت حفيف أجنحة الظلال) قرأت خطى الرياح على الرمالْ/ وصمتكِ مغرق في السرِّ والصمتِ/ عصيٌّ الحرفِ/ أعيت أبجديته الخيالْ/ إلى أن يقول (وقال البحر أسرجْ صهوة السفنِ/ وها أني أضعت العمر في أبحار خلف الموج.. والأصداف والجزر/ ولم أعثر على أثرِ/. ثم ينتقل بنا إلى لغة الوحي فيقول (إن حقائق الأشياء ظل الظلْ/ وسرُّ السرِّ في كهفٍ وراء الصمت والنسيان والحجرِ/ فبين الصمتِ.. والصمتِ.. لعلّ.. لعلْ!) ولعلّ الرمز هنا هو غار حراء! ويتابع فيقول (وقال الوحي لي اقرأ/ سأقرأ.. حالماً أن تهطل الكلمات من ثغري) فيجيبه الوحي (تمهّل لا تدع حلماً يراود جفنك المشغوف بالسرِّ/ تمهّل سوف أهبط حين ترقى.. ترتقي ظهر البراق.. تجوب آفاقاً.. وآفاقاً.. فتبلغ برزخ الحبِّ!/ فأملي أبجديات الوجود عليك.. تلمس ما تخفى من غموض رؤاكَ/ تغزل من رؤى.. رؤيا.. إلخ).

ومن هذه الرمزية الشعرية نتلمس أن الشاعر يتوخّى أن يصل من كل الرؤى إلى

برزخ الرؤيا لا أن تهطل الكلمات من الثغر كما تشاء!.

ـ نتجاوز بعض القصائد الأخرى مثل (تكوين الكآبة ـ أحبك حلماً ـ صدى ضحكة..إلخ) وأتوقف عند قصيدة (أغنية للحب والفرح) حيث يقول (هاأنا الآن أغني لا كما كنت أغني/ كان قلبي قصبة للريح.. إن مرت به ينساب كالناي الحزين/ صار قلبي دوحة/ تشدو العنادل في مغانيها وتهتز الغصون/ كان قلبي زهرة تهفو لقطرة/ صار بستان خمائل/ واحترفت الحزن دهراً/ وأنا الآن أناضل/ لأغني لا كما كنت أغني/ أهدم الأمس ومن أحجاره للغد أبني/ علّني أرتاد أغواراً بعيدة/ وأرى العالم في عينيكِ... يمتدُّ ثريَّ الظلّ واللون/ أرى العالم أجملْ/ رحلة لا تنتهي/ مفتوحة الآفاق حرّةْ/ كلما قاربت فيها الشطّ أرحلْ../ وأرى حبكِ ميلاداً لشمسٍ.. ولآفاقٍ جديدةْ...).

إذن غناؤه هذه المرة مختلف وأسأل: هل هذه أغنية للحب والفرح؟ لعل ما يستشف من هذه القصيدة أن الشاعر يريد تجاوز الحزن ومضيه ويحلم بارتياد الأغوار البعيدة ويرى أن الحب يفتح آفاق المحبة الإنسانية فيريد أن يبني جسراً للغد لا أن يكتفي بالبناء من أجل ذاته فقط!.

إن غناءه إذن صار نضالاً.. من أجل ماذا؟ لا من أجل من يحبها فقط بل من أجل الوصول إلى برزخ المحبة الإنسانية..

ـ أتجاوز بعض القصائد الأخرى وأقف عند قصيدة (لمن أغني) وأتساءل: ما نوع هذا الغناء؟ وقد تعددت أغنيات الشاعر في أكثر من قصيدة (وجه المعنى ـ أغنية للحب والفرح ـ لمن أغني) ويقول (للحب وللمطر المتساقط فوق الشعب ولعينيك أغني/ للحب وللمطر وللحرية/ لشعاع القمر الصيفي/ يفتضُّ الغابات العذراء/ ولعرس الألوان إذا انفلتت../ شرراً.. أجنحة فراشاتٍ.. أقواساً قزحية..) فنرى أن غناءه متنوع إذ يستمر في غنائه للطبيعة.. للشجر.. لهسيس الجدول.. لصخب الموج.. لقرار البحر.. للجزر المنسية.. للأطفال وللفجر وللرغبة تتفجر في عيني غجرية.. ولكل الأشياء الغائمة أو المرئية.. فالحب لديه غير محدد بحب واحد بل بالحب الإنساني.. ومن خلال قراءتي لهذه القصيدة ولقصيدة ـ أغنية للحب والفرح ـ أجد بعض التشابه بين القصيدتين من حيث الشكل والمضمون.. ولا بد للشاعر من أن تتكرر أحياناً رؤاه..

ـ وأخيراً إن كان لا بد من خاتمة لهذه القراءة لديوان الشاعر لا أجد أفضل من الاستعانة بما قاله الشاعر في قصيدته (حين تولد الأغنية) حيث يقول: (لن أسكت بعد الآن/ ولن تختنق بثغري الكلمات/ سأذوِّب في قلبي الضوء وكل الأدمع والآهات/ ومن نجمة هذا الليل السوداء/ أطلع بعض الأنجم.. أصنع أشياء.. وأشياءْ/ وأفتّت قلبي.. لحناً.. لحناً/ أتفجر في الصمت غناء).

فهو يصر على أن يخرج من دوامة الحزن وينقذنا منها بغناء طازج يفتح للفرح مجالاً وفسحة للمحبة الإنسانية ويفتح من خلال الرؤى العديدة والصور الشعرية آفاق الرؤيا..!

وأقول إن إعادة طبع الديوان مرة أخرى بعد مرور عشرات السنين لا يمكن أن يعد عبثاً فقد استطاع الشاعر بما يمتلك من شعرية وشاعرية أن يحلق بفضاءاته ويرحل بنا في بحر تأملاته في هذا الزمن الرديء!.

q q